

അരിസ്റ്റോട്ടൽ - ചൊന്തററിസ്

കാ വ്യ ക ല യെ പ റ റി



വേദ നി സ്ഥ

അരിസ്റ്റോട്ടിലിന്റെ പൊയററി
ക്ലിപ് പാശ്ചാത്യ സാഹിത്യശാസ്ത്രത്തി
ന്റെ ഒന്നാമത്തെ വ്യവസ്ഥിതമായ
ഗ്രന്ഥമാണ്. ഗ്രീക്കിൽ നിന്ന്
1498-ൽ ഇറക്കിക്കൊണ്ട് വെല്ലാ
ഇത് മാറ്റിനില്പാക്കിയതു മുതൽ
ഈ ശാസ്ത്രഗ്രന്ഥം യൂറോപ്പിലെ
എല്ലാ ഭാഷകളിലേയും സാഹിത്യനി
ർമ്മാണത്തിന് പ്രേരണ ചെലുത്തി
വന്നു. ഇന്നും ഇതിലെ പല സിദ്ധാ
ന്തങ്ങളും ഒരു രൂപത്തിലല്ലെങ്കിൽ
മറ്റൊരു രൂപത്തിൽ നൂട്ടുകൊല്ലം
കൂടുന്നുണ്ട്. ഇതിന്റെ വിവർത്തനമി
ല്ലാത്ത ഒരൊറ്റ പരിഷ്കൃതഭാഷയും
പോകുന്നില്ല.

അഞ്ചുരൂപം

കാ വ്യ ക ല യെ പ റ റി



കാ വ്യ ക ല യെ പ റ റി

അരിസ്റ്റോതേലസ് എഴുതിയ പെരി
പൊഇതികേസിന്റെ മലയാളരൂപം -കുറിപ്പും
ഒരു അദ്ധ്യയനവും മറ്റും ചേർത്തത്

വേദ ബന്ധു



ഒള ഗർ തി നൻ ഗെ കൾമെസ്,
അല അഎഇ പോതേ സി ലളതാ

—സോഫോക്ലേസ്: അന്തിഗോനേ 456

(എന്നുകൊണ്ടെന്നാൽ, ഇവ നിലനില്ക്കുന്നത്
ഇന്നോ ഇന്നലെയോ അല്ല, എക്കാലവുമാണ്.)

ആ യു പ്ര കാ ശ നം
കൊ ട്വാ ര ക്ക ര.

ഒന്നാം പതിപ്പ് : 1967

(പുനർമുദ്രണാധികാരം)



Printed by R. Parameswaran Nair
at the Sudarsana Press Kottarakara

പ്രസ്താവന

യുക്തോഽയമാത്മസദുശാന" പ്രതി മേ പ്രയത്നഃ,
നാഭസ്തേവ തജ്ജഗതി സർവ്വമനോഹരം യത!"
കേവിയജ്ജപലന്തി, വികസന്ത്യപരേ, നിമീല-
ന്ത്യന്യേ യദഭ്യുദയഭാജി ജഗത്പ്രദീപേ

-ഭാമഹൻ.

അരിസ്തോതേലെസ് (അരിസ്തോട്ടൽ) എഴുതിയ പെരി പൊഇതി കെസ് (പൊയറിക്സ്) എന്ന ഗ്രീക്കു സാഹിത്യശാസ്ത്രത്തിന്റെ മലയാള രൂപമാണ് ഈ ചെറുപുസ്തകം.

പൊയറിക്സിന്റെ അനേകം വിവർത്തനങ്ങളും, ഭാഷ്യങ്ങളും, വിമർശനങ്ങളും, സ്വതന്ത്രമായ പഠനങ്ങളും ഇംഗ്ലീഷിലുണ്ട്. വിശ്വ വിഖ്യാതരായ മഹാപണ്ഡിതന്മാർ തയ്യാറാക്കിയവയാണവ. അരിസ്തോ തേലെസിന്റെ നേരായ അഭിമതം വെളിപ്പെടുത്തുന്നതിൽ അവ പ്രായേണ ദയനീയമാംവണ്ണം പരാജയപ്പെടുത്തുവാൻ, പ്രൊഫസർ ഗിൾബർട്ട് മർദറ ബൈവാട്ടറുടെ വിവർത്തനത്തിനെഴുതിയ മുഖവുരയിൽ പ്രഖ്യാപിക്കുന്നു. പ്രൊഫസർമാരായ ഹംഫ്രി ഹൗസ്, കൊളിൻ ഹാർഡി മുതലായ മറ്റാനേകം വിദഗ്ദ്ധന്മാരും ഏറെക്കുറെ ഇതേ അഭിപ്രായം പറയുന്നുമുണ്ട്. ആ നിലയ്ക്ക് പ്രസ്തുത രൂപാന്തരത്തെ പറ്റി ഞാൻ എന്തെങ്കിലുതെഴുതിയാലത്ത് വ്യത്യാസപ്രഭാവമായിരിക്കുമേ ഉള്ളൂ.

അരിസ്തോതേലെസിന്റെ രാജ്യതന്ത്ര വിവർത്തനത്തിന്റെ ഉപോദ്ഘാതത്തിൽ എർനസ്റ്റ് ബാർക്കർ പറയുപോലെ, ഓരോ ഭാഷയിലും അനേകം ശബ്ദങ്ങൾക്ക് അവയുടേതായ സാഹചര്യവും, ധ്വനിയും, സ്ഫുർതിയും, വൃത്തിവിശേഷവുമുണ്ട്. അവ മുഴുവൻ അതേമാതിരി മറ്റൊരു ഭാഷയിലേക്കു പകരുക സുകരമല്ല. ഗ്രീക്കുപോലുള്ള ഭാവ പ്രധാനമായ ഭാഷകളെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ഈ അസമർത്ഥ പൂർണ്ണരൂപേണ അനുഭവപ്പെടുകയും ചെയ്യും.

ലാറ്റിനിലൂടെ യൂറോപ്പിൽ പ്രചരിച്ച ഗ്രീക്കു ശബ്ദങ്ങളെ പറ്റി പരാമർശിക്കവേ, സർ ജോൺ മയേർസ്, "ഗ്രീക്കു നാമങ്ങളുടെ ലാറ്റിൻ രൂപം ഒരു കൊലപാതകമാണെന്ന് അപലപിക്കുന്നു. ഗ്രീക്കുസംജ്ഞകളെ ഇംഗ്ലീഷ് രൂപത്തിൽ വികൃതപ്പെടുത്തിവരുന്ന നടുപ്പ് ഉപേക്ഷിക്കണമെന്ന് ജോൺ ബർനാർഡ് വേറെ പല ഇംഗ്ലീഷ് വിദഗ്ദ്ധന്മാരും ഉപദേശിക്കുന്നുമുണ്ട്.

അരിസ്തോതേലെസിന്റെ ശൈലി വിലക്കുണമാണ്. അതിൽ മനോഹരമായ അംശം നൂനവും, തർക്കം അധികവുമാകുന്നു. അതിനു സാഹിത്യസ്വഭാവമില്ല; വെറും ശാസ്ത്രീയമാണത്. പ്രതിസങ്കേതങ്ങളും, സൂചനകളും അതിൽ കൂടുതലാണ്. പാണിനിയുടേതുപോലെ സൂത്രാ

തമകവും ഭൂതാഹവുമാണു്. അതുകൊണ്ടു്, അരിസ്റ്റോതലൈസ് വാദം മയം എപ്പോഴും പുനർഘടനയും, വ്യാഖ്യാനവും, ഒരു മഹാഭാഷ്യം തന്നെയും അപേക്ഷിക്കുന്നുവെന്നു് പ്രൊഫസർ ഡി. എസ്. മർഗല്യൂഥ് തയ്യാറാക്കിയ പെയററിക്സ് രൂപാന്തരത്തിന്റെ ആമുഖത്തിൽ വിസ്തരിച്ചു പ്രതിപാദിച്ചിട്ടുണ്ടു്.

ഗ്രീക്കുവർണമാല നമ്മുടേതുപോലെ പൂർണ്ണമല്ല. എല്ലാ ഗ്രീക്കു ധ്വനികളേയും പ്രതിനിധീകരിക്കാൻ ഗ്രീക്കിൽ വർണങ്ങളില്ല. ഈ വണ്ണഭാരിദ്യം ഗ്രീക്ക് ഉച്ചാരണത്തെ സാരമായ വികൃതപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ടു്. പഴയ ഗ്രീക്കിന്റെ ആദിമമായ ഉച്ചാരണം നീണ്ടതെന്തെങ്കിലും ഉച്ചാരണമാറ്റം കഴിഞ്ഞു്, പ്രായേണ ലോപിച്ചുപോയിട്ടുണ്ടെന്നും, ഇന്നു നാമറിയുന്ന ഉച്ചാരണം മുഴുവൻ തീർച്ചയായും ആദിമമല്ലെന്നും പ്രൊഫസർ സ്റ്റർറർട്ടിവിൻറു് വിശദമാക്കുന്നുണ്ടു്. സ്വരങ്ങളുടെ ഉച്ചാരണം തലോടുകയുണ്ടാകുന്നു. ചില സ്വരങ്ങൾക്കു നിശ്ചിതമായ വർണ്ണമേയില്ല. ഒരു സ്വരവർണ്ണം ഒന്നിലധികം ധ്വനികൾക്കായി പ്രയോഗിക്കാറുണ്ടു്. മുതൽക്കൽ, ഗ്രീക്കുശബ്ദങ്ങളുടെ ഉച്ചാരണം അനിശ്ചിതമായി തീർന്നിരിക്കുന്നു. അരിസ്റ്റോതലൈസിന്റെ കാലത്തെ ഉച്ചാരണം ഇന്നു നമുക്കു നിശ്ചയവുമില്ല.

ഗ്രീക്കും സംസ്കൃതവും സുഗോത്രഭാഷകളാകകൊണ്ടു്, ഗ്രീക്കുഭാവങ്ങൾക്കും സംസ്കൃതഭാവങ്ങൾക്കും തമ്മിൽ പൊരുത്തമുണ്ടായിരിക്കേണ്ടതാണെന്നും, അതു അന്വേഷണീയമാണെന്നും കരുതുന്ന ചിന്തകന്മാരുണ്ടു്. അതിനാൽ ഗ്രീക്കു ഭാവങ്ങളെ കൂടുതൽ സമഞ്ജസമായി വൃത്തിപ്പെടുത്താൻ ഇംഗ്ലീഷ് ശബ്ദങ്ങളെക്കാൾ സംസ്കൃതശബ്ദങ്ങൾക്കു കെല്പുണ്ടെന്ന വിഭവമതം വിസ്മരിക്കാവതല്ല.

ഈ പശ്ചാത്തലത്തിലാണു് വിനീതമായ പ്രസ്തുത പ്രയത്നം നിർവ്വഹിച്ചിരിക്കുന്നതു്. ഗ്രീക്കു സംജ്ഞകൾ, യഥാശക്തം, മൂലത്തിനോടൊപ്പിച്ചു് ഉച്ചരിക്കുവാനോ ഇതിൽ കൈകാര്യം ചെയ്യുന്നുണ്ടു്. വണ്ണങ്ങളുടെ ഉച്ചാരണത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം സമീപതമായ സമാനതയേ ശ്രവണശോധരമാകുന്നുള്ളു എന്നുവരാം. ഈ നിഃസഹായത അവരിഹാസ്സമാണല്ലോ.

നമ്മുടെ അലങ്കാരശാസ്ത്രത്തിൽ പ്രചാരമുള്ളതായ പരിഭാഷകൾ പ്രയോഗിച്ചു മൂലത്തിലെ ഭാവം കൂടുതൽ വിശദമാക്കാൻ ശ്രമിച്ചിട്ടുണ്ടു്. ഇംഗ്ലീഷിൽ പ്രചരിച്ച പരിഭാഷകളുടെ ശാബ്ദികമായ ഭാഷാകരണം ഭയങ്കരമായതെറ്റിദ്ധാരണകളുണ്ടാക്കുമെന്നു പറയാതെ തരമില്ല. അലങ്കാരശാസ്ത്രത്തിന്റെ കഥ പോകട്ടെ, രാജനീതിയിൽപോലും ഇതാണു അനുഭവം. ഉദാഹരണത്തിനു് പ്ലേറ്റോവിന്റെ 'റിപ്പബ്ലിക്' എന്ന പേരെടുക്കാം. 'പോളിതേഇത്ത' എന്നാണു് ഗ്രീക്കു മൂലനാമം. 'പൌരത്വ' എന്നാവാം സംസ്കൃതം. 'പുര'മാണു് 'പോളിസ്'. വാസ്തവത്തിൽ അതു് പൌരശാസ്ത്രമാണു്-പുരത്തിന്റെ വ്യവസ്ഥയെപ്പറ്റി പറയുന്ന

ശാസ്ത്രമാണ്. 'റിപ്പബ്ലിക്' എന്ന ശബ്ദത്തിന്റെ പ്രചാരത്തിലിരിക്കുന്നതും, പൊതുവേ സ്വീകൃതവുമായ അർത്ഥമതാനോ?

ഗ്രന്ഥത്തിൽ കാണുന്ന ഗ്രീക്കുനാമങ്ങൾക്കും പരിഭാഷകൾക്കും പരിപാത്രമായ കരിപ്പകൾ വേറെ ആയി ചേർത്തിട്ടുണ്ട്. പെരി പൊഇതികേസിനെപ്പറ്റി ഒരു അധ്യായവും അരിസ്റ്റോതലൈസിന്റെ ജീവചരിത്രസംക്ഷേപവും, അരിസ്റ്റോതലൈസിനു മുമ്പുള്ള ഗ്രീക്കുവാദിമയത്തിന്റെ ചുരുങ്ങിയ പരിചയവും പരിശിഷ്ടമായി കൊടുത്തിട്ടുണ്ട്. ഇവ അപൂർണ്ണവും പരിമാർജനീയവുമാണെന്നിരിക്കുന്നതും, അനുവാചകർക്കു അല്പമെങ്കിലും ലാഭംചെയ്യുമെന്നു ഞാൻ ആശിക്കുന്നു.

വിശ്വപത്തിന്റെ കാലദേശാധിഷ്ഠിതമായ അതിരുകൾ ചുരുങ്ങി വന്നുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന ഇന്ന് രാഷ്ട്രങ്ങൾക്കോ, വ്യക്തികൾക്കോ കൂവമണ്ഡുകവത് ജീവിക്കുവാൻ കഴിയുകയില്ല, അത് അഭിലഷണീയവുമല്ല. 'വസുധൈവ കുടുംബക'മെന്ന് നമ്മുടെ പൂർവ്വജന്മാർ പറഞ്ഞിട്ടുള്ളത് ഇനിയെങ്കിലും പ്രായോഗികമാക്കേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. പടിഞ്ഞാറൻ നാടുകളിൽ ഇടക്കാലത്തുണ്ടായിരുന്ന 'ഇമനിസ്റ്റ്' പ്രസ്ഥാനത്തിനു എത്രയോമുമ്പ് മാനുഷധർമ്മം ഭാരതീയർക്ക് ജ്ഞാതമായിരുന്നുവെന്ന് മഹാഭാരതം സാക്ഷിപറയുന്നുണ്ട്.

ഇഹം ബ്രഹ്മ തദിദം വോ ബ്രവീമി
ന മാനുഷാത് ശ്രേഷ്ഠതരം ഹി കിഞ്ചിത്

= മനുഷ്യരേ, നിങ്ങൾക്കു ഞാൻ ഈ രഹസ്യമായ ബ്രഹ്മോപദേശം പറഞ്ഞുതരുന്നു. മാനുഷധർമ്മത്തേക്കാൾ ശ്രേഷ്ഠമായ ധർമ്മം തീർച്ചയായുമില്ല. ഈ പരമശ്രേഷ്ഠമായ മാനുഷധർമ്മം അജ്ഞാതകാലംതൊട്ട് പ്രവഹിക്കുന്ന ഒരൊറ്റ ഗദ്ഗ്ഗയാണ്. മനുഷ്യവർഗ്ഗത്തിന്റെ അനുഭവങ്ങളും, ജ്ഞാനസാധനങ്ങളും വഹിച്ചുകൊണ്ട് നിരന്തരം ഒഴുകിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന ഈ വിദ്യാരുപിണിയായ മന്ദാകിനി സ്വർഗ്ഗലോകത്തെയും മർത്യലോകത്തെയും ചേർക്കുന്ന അമൃതധാരയാകുന്നു. അതിന് ജാതിയോ, ദേശമോ, ഭാഷയോ ഇല്ല. അതിന്റെ ശ്രോതാക്കളെ അങ്ങങ്ങായി അണകെട്ടി നിറുത്തുന്നതുകൊണ്ട്, അതവിടെ നിരന്തരമാകുമെന്നു കരുതുന്നവർ മൂഢന്മാരാണ്. അതിൽ അവിടവിടെ സ്നാനഘട്ടങ്ങളാക്കി തീർത്ഥസ്നാനം ചെയ്യുന്നവർ അതിൽ ചേർക്കുന്ന അഘൃതങ്ങൾകൊണ്ട് ആ സ്നാനഘട്ടം അവരുടെ സ്വകാര്യസ്വത്താണെന്ന് അവകാശപ്പെടാൻ അവർക്കോ, നമ്മുടെതല്ലെന്നു പറഞ്ഞ് ഭ്രഷ്ട് കല്പിക്കാൻ നമുക്കോ അധികാരമില്ല. മാനുഷധർമ്മം വിശ്വപത്തിന്റെതാണ്—അതിൽ വിശ്വാത്മാവിന്റെ മഹിമ സൂത്രാത്മാവായി നിഗൂഢമായിരുപ്പുണ്ട്. അതറിയുന്നവനാണ് സൗന്ദര്യത്തിന്റേയും, ശിവത്തിന്റേയും, സത്യത്തിന്റേയും വിശ്വരൂപത്തിലെത്തിക്കുന്ന ശ്രോതാപത്ഥി കൈവരുന്ന

പുണ്യമനുഷ്യൻ. വ്യാവഹാരികമായി പറഞ്ഞാൽ സത്സംസ്കാരങ്ങളുടെയും, ജ്ഞാനാനുഭൂതിയുടേയും ആദാനപ്രദാനവും, സമന്വയവും മാനവ കുടുംബത്തിന്റെ ആവശ്യമാകുന്നു. ജ്യോതികവും സാംപത്തികവുമായി ഏറെ പുരോഗമിച്ചു ഉയർന്ന് 'ചന്ദ്രലോകത്തിൽ എത്തിക്കഴിഞ്ഞു'വെന്നു കരുതി ഞെളിയുന്ന ഇന്നത്തെ തലമുറയ്ക്കുപോലും, ഇരുപത്തിനാലു നീണ്ട നൂറ്റാണ്ടുകൾക്കുമുൻപ് സത്സംസ്കാരത്തിന്റേയും മാനുഷ ധർമ്മത്തിന്റേയും ഔദാത്യം ദർശിച്ചു സംതൃപ്തരായിരുന്ന യവനന്മാരിൽ നിന്ന് പലതും ഗ്രഹിക്കുവാനുണ്ട്. അരിസ്റ്റോതലൈസിന്റെ സന്ദേശത്തിൽ ഈ ഗുഹ്യമായ തത്ത്വം ദേശകാലാനുചിന്നമായി ജ്വലിക്കുന്നുമുണ്ട്. അതുകൊണ്ട് പഴയഗ്രീക്കുവർഗ്ഗത്തെ മറന്നാൽ മാനുഷധർമ്മത്തെപ്പറ്റി പുണ്യമായറിയാതെ കിണറ്റിലെ തവളപോലെ കഴിഞ്ഞുകൂടേണ്ടിവരും. പ്ലൂതോന്റേയും, അരിസ്റ്റോതലൈസിന്റേയും വിശുദ്ധമായ വിചാരങ്ങൾ, അവയുടെ മൂലസ്വഭാവത്തിന് കോട്ടം തട്ടാതെ, നമ്മുടെതലമുറയ്ക്കു ലഭിക്കേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. അർഹരായ വിദ്വാന്മാർ ഈ കർത്തവ്യ നിർവ്വഹണത്തിലേർപ്പടാൻ എന്റെ ഈ വിനീതവും, ദുർബലവുമായ ഉദ്യമം പ്രചോദനം നല്ലാമങ്കിൽ ഞാൻ കൃതാർത്ഥനാകും.

നിരൂപണപടവും സാഹിത്യമനീഷിയുമായ ശ്രീ. പി. ശ്രീധരൻ പിള്ള (സീതാരാമൻ) ഇതിന് ഒരു അവതാരിക എഴുതി പ്രോത്സാഹനം തന്നതിന് അദ്ദേഹത്തോടും, കാവ്യമർമ്മജ്ഞനും ബഹുശ്രുതനുമായ ശ്രീ. കെ. എം. കുട്ടികൃഷ്ണമാരാർ ഒരു പ്രരോചനമെഴുതി ഈ ചെറുഗ്രന്ഥത്തിനു ഈടും ഗാംഭീര്യവും പകർന്നതിന് അദ്ദേഹത്തോടും എനിക്ക് അഭവറ നന്ദിയുണ്ട്.

പ്രസ്തുത യത്നത്തിൽ പല കുറവും കാണുമെന്നു എനിക്കുബോധമുണ്ട്. വിദ്വാന്മാരായ അനുവാചകന്മാർ അതു ക്ഷമിക്കണമെന്നു സവിനയം പ്രാർത്ഥിക്കുന്നു.

വിദിതസകലവേദ്യൈർന പ്രശംസന്തി ലോകേ
 ഗുഹിതമപി മഹദ്ഭിഃ കിം പുനർമാദൃശേന
 ഇതി വിഹലസമേന്ദ്രിനി വാഗ്വയേഹം പ്രവൃത്തഃ
 സ്വമതിവിമലതായൈ ക്ഷന്തുമർഹന്തി സന്തഃ

വേദബന്ധു

പ്രശ്നം

[ആത്മഗതം]

സംസാരസമുദ്രത്തിൽ നിന്നു കരയേറുകയാണ് മനുഷ്യജീവിതത്തിന്റെ പരമപ്രാപ്യം എന്നു കേട്ടാൽ മറോറോ ലാഭങ്ങൾക്കായി വെമ്പിപ്പായുന്നവർ തിരിഞ്ഞു നോക്കുകയേ ഇല്ല. വല്ലവരും തിരിഞ്ഞു നിന്നു കേൾക്കുവാൻവേണ്ടി ഇങ്ങനെ പറയാം.

[പ്രകാശം]

കാലം നീങ്ങുമ്പോൾ ഏകലോകമായി വളരുന്ന പ്രപഞ്ചത്തിൽ ശാശ്വതസമാധാനം - ലോകസംഗ്രഹം - പുലർത്തുകയാണ് മനുഷ്യരായി ജനിച്ചവരുടെ മുഖ്യകർത്തവ്യം. അതിനുള്ള പരിശ്രമങ്ങൾ പലകാലമായി നടന്നിട്ടും അസമാധാനമേ എങ്ങും പെരുകുന്നുള്ളൂ. ഈ വൈപരീത്യത്തിനു കാരണമെന്താണ്? കാരണം തേടുന്നതിനേക്കാൾ പരിഹാരം തേടുകയാണ് ക്ഷിപ്രകർത്തവ്യമെന്നായിരിക്കുന്നു.

ഭാരതവർഷം ലോകസംഗ്രഹത്തിനു പണ്ടേ നിർദ്ദേശിച്ചുവെച്ച മാതൃ ആധ്യാത്മികതയാണ് - വ്യക്തികൾക്കു സംസാരമുക്തിയും പ്രപഞ്ചത്തിന് ഏറെക്കുറെ സമാധാനവും നേടാൻ തക്ക ഒറ്റവഴി - മനുഷ്യന്റെ സ്ഥൂലശരീരത്തെ ബലാൽ വലിച്ചുകൊണ്ടുനടക്കുന്ന ഇന്ദ്രിയങ്ങളുടെ കടിഞ്ഞാൺ പിടിയ്ക്കുന്ന ബുദ്ധിയിലേയ്ക്കും അതിന്റെ മേലായ ആത്മാവിലേയ്ക്കും ശ്രദ്ധ തിരിയ്ക്കുക, അവയെപ്പറ്റി മനനനിദിധ്യാസങ്ങൾ ചെയ്ത് ആ മേലാളെ സ്വവശത്താക്കുക. ജനിയ്ക്കുന്ന മനുഷ്യർക്കെല്ലാം ഇതു സാദ്ധ്യമല്ല, വേണ്ടതാണു. രാഷ്ട്രങ്ങളുടെ നേതൃസ്ഥാനത്തെത്തുന്നവരിൽ ആധ്യാത്മികത ഉണ്ടായാൽമതി, പരപ്രത്യയനേയബുദ്ധികളായ ആയിരം-പതിനായിരങ്ങൾ അവരെ കണ്ണുപിമ്മി അനുവർത്തിച്ചുകൊള്ളും.

ആധ്യാത്മികമായ ശ്രദ്ധയിലെത്തുവാൻ ഉപാസിയ്ക്കേണ്ടുന്ന മാതൃക്കളാണ് കലാപ്രകാരങ്ങൾ, വിശേഷിച്ചും സാഹിത്യവിദ്യ. പക്ഷെ, സയൻസിന്റെ അപൂർവ്വസിദ്ധികൾ പെരുകുമ്പോൾ മറ്റു കലകൾക്കു കിട്ടുന്ന ഉപാസനംപോലും സാഹിത്യത്തിനു കിട്ടാതായിവരുന്നു. “ഈ ശാസ്ത്രയുഗത്തിൽ എന്തു സാഹിത്യവിദ്യാഭ്യാസം!” എന്നാണ് സയൻസിന്റെ വിജയഘോഷം. മാതൃത്തെത്തന്നെ ഇത്ര ആകാലികമായി കാണുന്നവർ ഏതു ലക്ഷ്യത്തിലെത്തുമെന്നു നാട്ടനീളെ കാണുകയും ചെയ്യുന്നു. അവർ അവരുടെ വഴിയ്ക്കുചെന്ന എന്തുനേടത്തക്കതെ.

ലോകസംഗ്രഹത്തിനുള്ള ഏകസാധനം ആധ്യാത്മികതയാണെന്നും അതിലേയ്ക്കുള്ള സുഗമമാതൃം സാഹിത്യവിദ്യാണെന്നും ബോധപ്പെ

പ്രരോചനം

ട്ടിട്ടുള്ള ചിലതും ഇക്കൂട്ടത്തിലുണ്ടാവണമല്ലോ. അവയെയാണ് ഇവിടെ അഭിമുഖീകരിക്കുന്നത്. “കാവുകലയെപ്പറ്റി” ഈ ഉത്തമഗ്രന്ഥം നമ്മുടെ സാഹിത്യവീക്ഷണത്തെ പരിഷ്കരിച്ചു വിശാലമാക്കി ആധ്യാത്മികതയിലെത്തിയ്ക്കുവാൻ വളരെയേറെ സഹായിയ്ക്കുന്നതാണെന്ന്, ഇതാദ്യമായി ഒന്നു വായിച്ചതിൽനിന്നുതന്നെ എനിയ്ക്കുനുഭവപ്പെട്ടു. നമ്മുടെ ഭാരതവർഷത്തിനു പുറത്തു പുരാതന ഗ്രീസിൽനിന്നു നേരെ വന്നതാണിത് - പടിഞ്ഞാറൻ ലോകത്തിൽ ആദ്യമായി തത്ത്വചിന്താപഥം തെളിച്ച സോക്രതസ് (സോക്രട്ടീസ്) എന്ന ആധ്യാത്മിക പുരുഷന്റെ പ്രശിഷ്ടനായ അരിസ്റ്റോതലസ് (അരിസ്റ്റോട്ടിൽ) എന്ന സഹൃദയൻ എഴുതിയ സാഹിത്യശാസ്ത്രത്തിന്റെ പൂർണ്ണരൂപം. ആധ്യാത്മികതയിലേയ്ക്കുള്ള ഉത്തമമാർഗ്ഗം സാഹിത്യമാണെന്നു സൂചനകൂടി ഈ ചരിത്രത്തിൽ അന്തർഭവിയ്ക്കുന്നു. അതുകൊണ്ടുതന്നെയാവണം, ആധ്യാത്മികവീക്ഷയങ്ങളിൽ ഒത്തുപ്രാപ്തനായ ശ്രീ. വേദബന്ധു ഇതിനെ നമ്മുടെ ഭാഷയിലാക്കുവാൻ ഉത്സുകനായതെന്നും കരുതാം; ഭാഷാവിവർത്തനം ചെയ്തമാത്രമല്ല, ദേശകാലവിഭൂതയാൽ ഭൂഗ്രഹങ്ങളാവുന്ന വിശേഷങ്ങൾക്കു ചില കുറിപ്പുകളും, സാമാന്യമായൊരധ്യയനവും എഴുതിച്ചേർത്തതിൽനിന്നുതാനിത് ഒരു ആധ്യാത്മിക സാധനമായാണ് കൈക്കൊണ്ടിരിക്കുന്നതെന്നും തെളിയുന്നു. എന്തിനെയും അലസദൃഷ്ട്യാ നോക്കി വാണിജ്യദൃഷ്ട്യാ പെരുമാറുന്നവർക്കുള്ള ഒരു മുന്നറിയിപ്പാണിത്.

നമ്മുടെ ഈ പിതാമഹസമ്പത്തിയെപ്പറ്റി ഏറെ വിസ്തരിക്കാൻ ഞാനുദ്യമിയ്ക്കുന്നില്ല. ഇക്ഷുക്കീരഗുഡാദികളുടെ മാധുര്യഭേദം വിവരിയ്ക്കാൻ സരസ്വതിയ്ക്കും കഴിവില്ല. അതുവേണ്ടുന്നവർ ആസ്വദിച്ചുതന്നെ അറിയേണ്ടതാണ്. ഒന്നാസ്വദിച്ചതിൽ എനിയ്ക്കുണ്ടായ അനുഭവം ഇതാണ്: വായിച്ചു പോകുമ്പോൾ, മഹാനായ ഒരു സാഹിത്യരത്നചിന്തകന്റെ മുമ്പിലാണ് ഞാൻ എത്തിയ്ക്കപ്പെട്ടുനില്ക്കുന്നതെന്നു തോന്നിക്കൊണ്ടിരുന്നു; എന്നല്ല ചിലപ്പോൾ ഭരതന്റെയോ ആനന്ദവർമ്മന്റെയോ മുമ്പിലല്ലേ ഞാൻ സവിനയം ചെന്നുചേർന്നതെന്നുതോന്നിയിരുന്നു. ഗഹനങ്ങളായ ലോകതത്ത്വങ്ങളിലേയ്ക്കിറങ്ങുന്ന മഹാപുരുഷന്മാർ എപ്പോഴും തൊട്ടുരുമ്മിക്കൊണ്ടാണ് നടക്കുക. അവർ തമ്മിൽ അകലുന്നിടത്തുപോലും അതിൽനിന്നു നമുക്കു നല്ലപാഠമെ പഠിക്കാൻ ഉണ്ടാവൂ.

സഹൃദയലോകമെ, ആ സഹയാത്രികരുടെ തീർത്ഥയാത്രനോക്കി നിങ്ങളും കൃതകൃത്യരാവുക!

കുട്ടികൃഷ്ണമാരാർ

ചങ്ങിപ്രസാദം, കോഴിക്കോട് 3

11-7-'67.

അ വ താ രി ക

ഗ്രീസിലെ എതൻസു നഗരത്തിനു തൊട്ടുപുറത്തായി “അപ്പോളോ ലൈസിയസ്” എന്ന പേരിൽ സൂര്യദേവതയുടേതായ ഒരുമ്പലം പണ്ടുണ്ടായിരുന്നു. അതിന്റെ പ്രാന്തത്തിൽ, പാശ്ചാത്യലോകത്തിലെ ആദ്യത്തേതായ സർപ്പകലാശാല ഇന്നേയ്ക്കു സുമാർ 2300 കൊല്ലം മുമ്പ് ഉദയം ചെയ്തു. “ലൈസിയം” എന്നറിയപ്പെട്ടിരുന്ന ആ വിദ്യാപീഠത്തിന്റെ സ്ഥാപകനും, നേതാവും, അദ്ധ്യക്ഷനും ആയിരുന്നു സുഗ്രഹീത നാമമായ അരിസ്റ്റോട്ടിൽ.

തന്റെ സർപ്പകലാശാലയിൽ പ്രസംഗങ്ങൾ നടത്താൻ ആ മഹാപണ്ഡിതൻ കുറെ കുറിപ്പുകൾ എഴുതി തയ്യാറാക്കിയിരുന്നു. അവയാണത്രേ വിലുപാലത്ത് വിജ്ഞാനലോകത്തിന്റെ ആദരാതിശയങ്ങൾക്കും മുക്തകണ്ഠമായ പ്രശംസയ്ക്കും ഭാജനമായി ബ്ലേവിച്ച “അരിസ്റ്റോട്ടിൽ കൃതികൾ”

ക്രി. പി. 13ാംശതകത്തിൽ ഈ കുറിപ്പുകൾ കണ്ടെടുക്കപ്പെട്ടില്ലായിരുന്നു എന്നുവരികിൽ യൂറോപ്യൻ പരിഷ്കാരത്തിന്റെ ഇന്നത്തെ മുഖപിത്രം പാടേ ഭിന്നമായ ഒരു പ്രകൃതത്തെ അവലംബിച്ചേനെ എന്നത്രേ വിദഗ്ദ്ധപണ്ഡിതന്മാർ അഭിപ്രായപ്പെട്ടിട്ടുള്ളത്. ഇത്രമാത്രം മാഹാത്മ്യവും പ്രാമാണികതയും അർഹിക്കുന്നതായി അരിസ്റ്റോട്ടിൽ കൃതികളിൽ എന്തൊക്കെയാണുള്ളത് എന്നൊരു പ്രശ്നം ഇവിടെ സംഗതമാണ്. പാശ്ചാത്യവിജ്ഞാനകോടിയിൽ ഇന്നു നാം വിലമതിക്കുന്ന എപ്പോഴെപ്പട്ട ശാസ്ത്ര-സാമൂഹ്യ-സാഹിത്യ ശാഖകളുടേയും അടിത്തറ പാകിയത് മേൽപ്പറഞ്ഞ കൃതികളിലെ സിദ്ധാന്തങ്ങളും, അഭ്യുഹങ്ങളും, നിഗമനങ്ങളും ഒക്കെ ആയിരുന്നു എന്നു പറയുമ്പോൾ, അവയുടെ അന്യോദൃശമായ മഹത്വം സുസ്സഷ്ടമാകുമല്ലോ.

തന്റെ ലൈസിയം പ്രസംഗങ്ങളിൽ അരിസ്റ്റോട്ടിൽ കൈകാര്യം ചെയ്ത വിഷയങ്ങൾ, വിവിധങ്ങളും സർവ്വതോമുഖങ്ങളും ആയിരുന്നു. വാനശാസ്ത്രം, ജീവതന്ത്രം, സസ്യശാസ്ത്രം, ഊർജ്ജതന്ത്രം, ഭക്ഷണജ്ഞം എന്നിങ്ങനെയുള്ള ഭൗതികശാസ്ത്രങ്ങളും, രാജ്യതന്ത്രം, മനശ്ശാസ്ത്രം, ധർമ്മശാസ്ത്രം (Ethics) തുടങ്ങിയ സാമൂഹ്യവിജ്ഞാനീയങ്ങളും, ഇവയെല്ലാം പുറമേ തർക്കശാസ്ത്രം, സാഹിത്യമീമാംസ എന്നിവയും, അദ്ധ്യാത്മവിദ്യയും അദ്ദേഹത്തിന്റെ സുവിന്തിതങ്ങളായ ദർശനങ്ങൾക്കും, ചർച്ചകൾക്കും ഗവേഷണത്തിന്നും വിഷയമായി ബ്ലേവിച്ചു. സാധകബാധക

അവതാരിക

ങ്ങളെ ഇലനംചെട്ത് ഒരു പ്രമേയത്തിന്റെ നിജാവസ്ഥ വെളിപ്പെടുത്തുക എന്ന കാര്യത്തിൽ ആ ആചാര്യന്റെ ധീരാനുശക്തി നിസ്സംശം സർവ്വകക്ഷവുമായിരുന്നു.

മുതൽക്കൽ, വസ്തുതകളെ അപഗ്രഥിച്ചു അവയ്ക്കു നിയമകരമായി വർത്തിക്കുന്ന അടിസ്ഥാനതത്ത്വം വെളിപ്പെടുത്തുന്നതിന് ആർജ്ജവവും ഒരുപെട്ട ആദ്യത്തെ “ഗവേഷക”നും അരിസ്റ്റോട്ടിലല്ലാതെ മറ്റാരും ആയിരുന്നില്ല. ഇന്ന് നമുക്കു ലഭിച്ചിട്ടുള്ള പാശ്ചാത്യതത്ത്വശാസ്ത്രം (Logic) അരിസ്റ്റോട്ടിൽ നട്ട തൈ വളർന്നു വന്നതായതുകൊണ്ടാണ്. രാജ്യതന്ത്രവും, ധർമ്മശാസ്ത്രവും മറ്റാരോടടുമല്ല. ജീവ-സസ്യശാസ്ത്രങ്ങളിൽ വ്യക്തി ധർമ്മങ്ങൾ മുഖേന വർഗ്ഗസ്വഭാവം വെളിപ്പെടുത്താമെന്നും, അതിന്നും മറ്റും ‘മാതൃക’കളുടെ സൂക്ഷ്മമായ പരിശോധനയും പഠനവും അനുപക്ഷണീയമാണെന്നും ഉള്ള ഗവേഷണതത്ത്വത്തെ ആദ്യമായി ഉന്നയിച്ചതും അദ്ദേഹം തന്നെ ആയിരുന്നു.

സാഹിത്യത്തെക്കുറിച്ചു പര്യവേഷണം, അരിസ്റ്റോട്ടിലിന്റെ പൊയററിക്സ്, അതായത് ‘കാവ്യകല’യെപ്പറ്റി ഉള്ള പ്രബന്ധം കാവ്യനിർമ്മാണ നിരൂപണ പ്രസ്ഥാനങ്ങളിലെ ഒരു മുഖികഗ്രന്ഥമായിത്തന്നെ അദ്വാപി നിലകൊള്ളുന്നു. അതിന്റെ നിർമ്മിതി മുതൽ നാളിതുവരെയുള്ള പാശ്ചാത്യസാഹിത്യത്തിന്റെ അനസ്സുതമായ വളർച്ചയ്ക്കും അന്യോദേശമായ വികസനത്തിനും പ്രേരകമായിത്തീർന്നു ഉപാധികളിൽ, പ്രമുഖവും, ആദരണീയവും ആധികാരികവുമായുള്ള ആദിമപ്രമാണമായിരിക്കുന്നു അത്. സമുദയാരികൾക്കു ഒരു ദീപസ്തംഭം എങ്ങനെയോ, അങ്ങനെയൊണ് സാഹിത്യനാവികന്മാർക്കു ഈ ഉതകൃഷ്ടതയിലെ വെളിച്ചം വീശിപ്പോന്നിട്ടുള്ളത്.

പാശ്ചാത്യഭാഷകളിൽ ഇന്നോളം ഉണ്ടായിട്ടുള്ള കവിതയേയും നിരൂപണകലയേയും സംബന്ധിച്ച ലക്ഷണഗ്രന്ഥങ്ങൾ എല്ലാത്തന്നെ ഈ മുഖകൃതിയെ ഒരു പ്രകാരത്തിലല്ലെങ്കിൽ മറ്റൊരു വിധത്തിൽ ഉപജീവിച്ചും, അതിന്റെ പ്രാമാണികതയെ മാനിച്ചും ആണ് രൂപം കൊണ്ടിട്ടുള്ളത്. അതിനോടു കൂടപ്പാടു കൂടാതെ യാതൊരു സാഹിത്യവിചാരവും യുറോപ്യൻഭാഷകളിൽ ഉണ്ടായിട്ടില്ല എന്നു പറഞ്ഞാൽ പോലും അത് ഒരത്യക്തി ആകയില്ല.

അപ്രകാരമുള്ള ആധികാരികതയും അനിഷേധ്യതയും കൈവരിച്ച ഈ ഗ്രീക്കുകൃതിയുടെ ഒരു ശരിയായ ഭാഷാവിവർത്തനവും, അതിലെ പ്രതിപാദ്യങ്ങളെ വിശദീകരിക്കാനായിട്ടു സാമാന്യം വിസ്തരിച്ചുള്ള ഒരു ‘ഭാഷ്യ’വും ആണത്രേ എന്റെ സ്നേഹിതൻ ശ്രീ. വേദബന്ധു തന്റെ

ശ്രീ. പി. ശ്രീധരൻപിള്ള ബി. എ.

“കാവ്യകലയെപ്പറ്റി” എന്ന നിബന്ധനം മുഖേന നിർവ്വഹിച്ചിരിക്കുന്നത്. അതിൽ അദ്ദേഹം സാമാന്യേതരമായ വിജയം കൈവരിച്ചിട്ടുണ്ട് എന്നിവിടെ രേഖപ്പെടുത്തുവാൻ സന്തോഷമുണ്ട്. മലയാളഭാഷ ഉപരി വിദ്യാഭ്യാസത്തിന് അദ്ധ്യയനമാദ്ധ്യമമാക്കാൻ നിശ്ചയിച്ചു കഴിഞ്ഞ നിലയ്ക്ക് യുവാവുൻ ഭാഷകളിൽ നിന്നു കഴമ്പുറം ഇത്തരം അടിസ്ഥാന കൃതികളെ വിവർത്തനം ചെയ്യുണ്ടതും, പഠിക്കേണ്ടതും നമുക്ക് ഒരു വ്യക്തമായ കർത്തവ്യമായും പരിണമിച്ചിട്ടുണ്ട്.

ശ്രീ. വേദബന്ധുവിന്റെ ധീരമായ പ്രയത്നപരിശ്രമത്തെക്കുറിച്ച് ഒരു വാക്കുകൂടെ ഇവിടെ സംഗതമാണ്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ വിവർത്തനം, വൈവാക്യം എന്ന ഗ്രീക്കുപണ്ഡിതന്റെ “Aristotle On the Art of Poetry” എന്ന ഇംഗ്ലീഷ് പരിഭാഷയുമായി ഞാൻ ഒത്തുനോക്കി. സാരം പോരാതെയും, കാര്യഭാഗത്തിന് ഈ അഭിപ്രായം ഭവിക്കാത്തതും അവകാശം പ്രസന്നവുമായ ഭാഷയിൽ അതിനെ മലയാളത്തിലാക്കാൻ ശ്രീ. വേദബന്ധുവിനു സാധിച്ചിട്ടുണ്ടെന്നു നിസ്തർക്കമായി പറയാം. ആധുനികപണ്ഡിതന്മാർ വിജയിപ്പിക്കുന്നതായ ചില ഘട്ടങ്ങൾ മൂലത്തിൽ ഉള്ള പേപാലും, ഭൂരിപക്ഷസമ്മിതി ലഭിച്ചിട്ടുള്ള ഭാഗം വിടിച്ചാണ് വിവർത്തകൻ ഭാഷയിൽ അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്.

“കാവ്യകലയെപ്പറ്റി” എന്ന ഈ ഭാഷാനിബന്ധത്തിൽ, മൂലത്തിന്റെ ശരിതർജ്ജമയ്ക്കും ബാഹ്യമായി, ഭാഷാവിവർത്തകൻ ചെയ്തിരിക്കുന്നത് രണ്ടു കാര്യങ്ങളാണ്. അരിസ്റ്റോട്ടിൽ കൃതിയിൽ ഉടനീളം ഉള്ള ഉല്പേക്ഷകളെയും, സാമൂഹിക സംജ്ഞകളെയും വേർതിരിച്ചെടുത്തു പ്രത്യേകമാക്കി അവയ്ക്ക് പരിമിതവും കാര്യമാത്രപ്രസക്തവുമായ ഒരു വിവരണം നൽകിയിട്ടുണ്ട് എന്നതാണ് അവയിൽ ഒന്നാമത്തേത്. ഇതിൽ ചില സങ്കേതലക്ഷ്യങ്ങളുടെ വിവരണം വേണ്ടത്ര വിസ്തൃതമോ സമ്പൂർണ്ണമായോ വ്യക്തമായതായിട്ടില്ല എന്നു വരുന്നതാണ്. എങ്കിലും, വിശ്വസനീയമായ ഒരു വിശ്വവിജ്ഞാനകോശത്തിന്റെ അഭാവത്തിൽ, മലയാളപാഠനക്കാർക്ക് പ്രതിപാദ്യത്തിലെ വാങ്മയം പരസഹായം കൂടാതെ വായിച്ചു ഗ്രഹിക്കുവാൻ അവ ശരിക്കും ഉപകരിക്കുമെന്നുള്ളതിൽ സംശയമില്ല.

രണ്ടാമത്തേത്, “ഒരു അദ്ധ്യയനം” എന്നുള്ള ഭാഗമാണ്. ഇത് മൂലഗ്രന്ഥത്തിന്റെ പര്യായമായ ഒരു ഭാഷ്യമത്രേ ആകുന്നത്. ആ ഗ്രന്ഥത്തിൽ അരിസ്റ്റോട്ടിൽ ഉൾക്കൊള്ളിച്ചിട്ടുള്ള ഓരോ ആശയത്തിന്റെയും സമഗ്രമായ ഒരു പ്രതിരൂപം പരിതാക്കൾക്കും കിട്ടുന്നതിനുവേണ്ടി, അരിസ്റ്റോട്ടിലിന്റെ തന്നെ ധർമ്മശാസ്ത്രം, രാജ്യതന്ത്രം മുതലായ കൃതികളിൽ നിന്നും, അരിസ്റ്റോട്ടിലിനെപ്പറ്റി അദ്ദേഹത്തിന്റെ കാലശേഷം

അവതാരിക

ഇന്നോളമുള്ള പണ്ഡിതപ്രമുഖന്മാർ രചിച്ചിട്ടുള്ള നിരൂപണകൃതികളിൽ നിന്നും, സംസ്കൃതത്തിൽ സമാന്തരമായുള്ള ലക്ഷണഗ്രന്ഥങ്ങളിൽ നിന്നുപോലും, പ്രകാരണങ്ങളും സിദ്ധാന്തങ്ങളും മറ്റും ഉദ്ധരിച്ച് ഉദാത്തമായ ഒരു പ്രവഞ്ചനം തന്നെ സംഘടിപ്പിച്ചിരിക്കുകയാണ് ശ്രീ. വേദബന്ധു ചെയ്യുന്നത്.

ഈ സാധനയ്ക്കു വേണ്ടി വന്നിട്ടുള്ള അഭ്യാസവും, ശ്രമവും, ക്ലേശസഹിഷ്ണുതയും, ത്യാജ്യഗ്രാഹ്യവിവേചനാകൗശലവും, അനുവാചകന്മാരുടെ അഭാവം അഭിനന്ദനത്തിന് അർഹമാവും വിധം തന്നെ ഇതിൽ തെളിഞ്ഞു നില്ക്കുന്നു.

ഇക്കാര്യത്തിൽ സംസ്കൃതത്തിലെ പേരുകേട്ട വാർത്രികകാരന്മാരെയാണ് അദ്ദേഹം നമ്മെ അനുസ്മരിപ്പിക്കുന്നതും. ഒരു വാർത്രികത്തിനു വേണ്ട “ഉക്താനുക്തദൃക്താത്മവ്യക്തചിന്ത”യുടെ പടലപിണക്കാതെ തന്നെ, അവ ഒന്നൊന്നായും, കൂട്ടിയിണക്കിയും അദ്ധ്യയനകർത്താവ് തന്റെ ഈ ഭാഷ്യത്തിൽ ബോധപൂർവ്വം പ്രയോഗിച്ചിട്ടുള്ളതായി കാണാൻ കഴിയും. ആ യത്നം മൂലകൃതിയുടെ തത്ത്വസാരം സമഞ്ജസമായി വ്യഞ്ജിപ്പിക്കുവാനുള്ള പ്രക്രിയയുടെ പുഷ്പലതയ്ക്കു പുഷ്പി കൂട്ടിട്ടു മുണ്ടു്.

മൊത്തത്തിൽ പറയുന്നതായാൽ, ശ്രീ വേദബന്ധുവിന്റെ നിഷ്കൃഷ്ടവും, അവധാനസഹിതവുമായ ഈ സദൃശ്യം സഹൃദയലോകത്തിന്റെ ശ്ലാഘയെ ആകർഷിക്കത്തക്കവിധം സമീചീനവും സാരസ്പൂർണ്ണം ആയിട്ടുള്ളതായിട്ടാണ് അനുഭവപ്പെടുന്നത്. വിശ്വസാഹിത്യശേഖരധിയിലെ പല അമൂല്യരത്നങ്ങളേയും, ഇതേതോതിൽ, ഇതേപാകത്തിൽ മയപ്പെടുത്തി എടുത്ത് അദ്ദേഹം മേലും കൈരളിക്കു കാഴ്ചവയ്ക്കുമെങ്കിൽ അത് നമുക്കൊരു വിലയറ്റ നേട്ടമായിരിക്കും.

ആറന്മുള
11-7-66

പി. ശ്രീധരൻപിള്ള

**കാവ്യകലയെ പറ്റി
വിവർത്തനവും കുറിപ്പുകളും**

സമർപ്പിതം

പഞ്ചാംബ് ഹൈസ്കൂൾപുരം വിശ്വേശ്വരനന്ദൻ പൈദികൾക്കായ സംസ്ഥാനത്തിന്റെ സംസ്ഥാപകനും, ആജീവനമാനദസഞ്ചാലകനും, വേദവേദാങ്ഗപാരംഗദനും, ശബ്ദബ്രഹ്മാപാസകനും, മാനവതായമ്ചരിപാലകനും, ആസ്വദാസ്ഥാസ്സദവുമായ ആചാര്യവിശ്വപഞ്ചസ്യ M.A. ശാസ്ത്രി M. O. L., D. Litt (h.c.) O d'A (Fr.) Kt. C. T. (It.) etc., വിന്

യദീയകരുണാകുണാദി വിവിധധർമമോഹാത്യയേ
സമാദരസൃശിക്ഷണം സകലധർമസാരേഷു മേ
തമാ സകലമാനവേ സമനുരാഗഭാവോദ്യുതത് -
തദീയചരണാംബുജേ സമുപഹാര ഏഷോദ്യർപിതഃ

ഉള്ളടക്കം

വശം.

ഒന്നാം പുസ്തകം

കാവ്യത്തിന്റേയും മുഖ്യമായ കാവ്യഭേദങ്ങളുടേയും
സാമാന്യവും താരതമ്യാത്മകവുമായ സമീക്ഷാ 1-9

1)	പ്രാരംഭികം	1
2)	അനുകരണം	1
3)	അനുകരണസാധനം	1
4)	അനുകരണവിഷയം	3
5)	അനുകരണരീതി	4
6)	കാവ്യോദയം	5
	(1) അനുകരണം	"
	(2) സ്വരസംഗവും ലയവും	"
7)	കാവ്യവികാസം	6
8)	ദുഃഖാന്തനാടകത്തിന്റേയും പ്രഹസനത്തിന്റേയും വികാസം	7
9)	നിവൃച്ഛനങ്ങൾ	8
	(1) പ്രഹസനം	"
	(2) മഹാകാവ്യം	"

രണ്ടാം പുസ്തകം

ദുഃഖാന്തനാടകം 10-43

1)	നിവൃച്ഛനം	10
2)	വിധി	"
3)	സംഭവങ്ങളുടെ അടുക്കു്	11
4)	ഭാവവും ശീലവും	12
5)	പദയോജന	13
6)	ഗീതവും ദൃശ്യസംവിധാനവും	"
7)	കഥാനകത്തിന്റെ ദൈർഘ്യം	"
8)	ഐക്യം	15
9)	സംഭാവ്യത	16
10)	ഉപാഖ്യാനം	17
11)	സരളവും ജടിലവുമായ കഥാനകം	18
12)	സ്ഥിതിവിപര്യയം	"
13)	അഭിജ്ഞാനം	19
14)	യാതനാദൃശ്യം	"
15)	ദുഃഖാന്തനാടകത്തിന്റെ ഭാഗങ്ങൾ	20
	അവയുടെ നിവൃച്ഛനം	"

16)	കാരുണികവ്യാപാരം	
	i. മൗലികതത്ത്വം	20
	ii. കഥാഖ്യാന	21
17)	രംഗസജ്ജീകരണം	23
18)	കാരുണികവും ഭയാനകവുമായ സ്ഥിതികൾ	"
19)	സ്വഭാവം അല്ലെങ്കിൽ ശീലം	25
20)	പലതരം അഭിജ്ഞാനങ്ങൾ	27
21)	കല്പനാതത്ത്വം	29
22)	ഉപാഖ്യാനങ്ങളുടെ പൊതുത്വം	30
23)	സംവൃതിയും വിവൃതിയും	31
24)	ഋദ്ധാന്തനാടകത്തിന്റെ പിരവുകൾ	32
25)	നിഷേധനിഷേധം	33
26)	വൃന്ദഗീതം	"
27)	ഭാവം അഥവാ വിചാരതത്ത്വം	34
28)	ഭാഷ	"
29)	ഭാഷയുടെ അംഗങ്ങൾ	35
30)	ശബ്ദങ്ങളുടെ ഭേദം	37
31)	കാവ്യഗതമായ ശബ്ദയോജന	40

മൂന്നാം പുസ്തകം

മാഹാകാവ്യം

44-48

1)	സ്വരൂപം	44
2)	ഋദ്ധാന്തനാടകവുമായി താരതമ്യം	45
3)	രണ്ടിനും തമ്മിൽ ഭേദം	"
4)	കവിവചനം	46
5)	അതഭൂതതത്ത്വം	47
6)	കഥാവിസ്താരം	"
7)	സംഭാവ്യമായ അസംഭാവ്യതകൾ	"

നാലാം പുസ്തകം

വീമർശകരുടെ ആക്ഷേപങ്ങളും അവയ്ക്കു സമാധാനം നൽകുമ്പോൾ ദീക്ഷിക്കേണ്ട തത്ത്വങ്ങളും 49-54

1)	ആധാരമായ സിദ്ധാന്തങ്ങൾ	49
2)	കാവ്യകലയെപ്പറ്റി	50
3)	യാഥാർത്ഥ്യത്തെപ്പറ്റി	"

4)	പാത്രങ്ങളുടെ സംവാദം	51
5)	ഭാഷാപ്രയോഗം	"
6)	സംഭാവ്യതയുടെ സ്വരൂപം	53
7)	വിശദാധിപതിക്കാരം	54
8)	അസാംഗത്യവും പാപാചാരണവും	"

അഞ്ചാം പുസ്തകം

മഹാകാവ്യത്തെക്കുറിച്ചും ഉത്കൃഷ്ടം ഭൂഖാന്തനാടകമാണെന്നും

1)	സാമാന്യമായ താരതമ്യം	55
2)	ഭൂഖാന്തനാടകത്തെപ്പറ്റി വ്യർത്ഥമായ ആക്ഷേപം	"
3)	ഗുണഭാഷാ നിരൂപണം	56
4)	ഭൂഖാന്തനാടകത്തിന്റെ ഉത്കൃഷ്ടത	57

* * * *

കുറിപ്പുകൾ

ഒന്നാം പുസ്തകം	59-70
രണ്ടാം പുസ്തകം	71-89
മൂന്നാം പുസ്തകം	90-91
നാലാം പുസ്തകം-അഞ്ചാം പുസ്തകം	92

ചരിത്രീകൃതങ്ങൾ

കാവ്യകലയെപ്പറ്റി : ഒരു അദ്ധ്യായം	95-164
പ്രസ്താവന	95
“കാവ്യകലയെപ്പറ്റി”	96-102
അനുകരണശീലാന്തവും കാവ്യരൂപങ്ങളുടെ	
വർഗ്ഗീകരണവും	102-109
കാവ്യത്തിന്റെ കാരണവും വികാസവും പ്രയോജനവും	110-115
ഭൂഖാന്തനാടകം	115-139
വിശദചമ്പനവും കാര്യണീകാനന്ദവും	139-152
പ്രഹസനം	153-154
മഹാകാവ്യം	155-156
കാവ്യഭാഷ	156-163
ഉപസംഹാരം	164
II അരിസ്റ്റോതലൈസിന്റെ ജീവചരിത്രം	165-169
III ഗ്രീക്കു സാഹിത്യം: അരിസ്റ്റോതലൈസിനു മുമ്പ്	171-182
സഹായകഗ്രന്ഥ സൂചി	183-184

തെരും തിരുത്തും

പേജ്	വരി	തെരും	തിരുത്തും
4	26	ചിദാനിദേസിനും	ചികാനിദേസിനും
11	34	അസംഭവം	അസംഭവവും
21	3	ഭയവും	ഭയവും
31	10	വിഷയവുമ	വിഷയവുമ
36	27	കൃിയയോ കൂടിയോ	കൃിയയോ
39	17	പുതിയായി	പുതിയതായി
52	18	എന്ന ഐപോദോ	എന്നു് ഐപോദോ

[മൂല ഗ്രന്ഥത്തിന്റെ വിവർത്തനത്തിലെ മുഖ്യമായവ മാത്രമേ ഇതിൽ തിരുത്തിയിട്ടുള്ളൂ. ബാക്കി പ്രകരണമനുസരിച്ചു തിരുത്തിയായി കാൻ വാചകവൃന്ദത്തിനു ഭയവുണ്ടാകണമെന്നു അഭ്യർത്ഥിക്കുന്നു]



കാവ്യകലയെ പറ്റി *

ഒന്നാം പുസ്തകം

കാവ്യത്തിന്റേയും മുഖ്യമായ കാവ്യഭേദങ്ങളുടേയും
സാമാന്യവും, താരതമ്യാത്മകവുമായ സമീക്ഷാ

പ്രാരംഭികം

പൊതുവേ കാവ്യകലയേയും, അതിന്റെ പല വിവിധകളേയും പറ്റി, ഓരോന്നിന്റേയും വിശേഷമായ ഗുണമെന്തെന്നു പരിഗണിച്ചുകൊണ്ട്, പ്രതിപാദിക്കുവാൻ ഞാനുദ്ദേശിക്കുന്നു. നല്ല കാവ്യത്തിന് തീർച്ചയായും വേണ്ടുന്ന വസ്തുവിന്യാസം, അല്ലെങ്കിൽ കഥാനകത്തിന്റെ ഘടന, കാവ്യഭേദങ്ങളിൽ ഓരോന്നിന്റേയും അദ്ദേശങ്ങളുടെ എണ്ണവും സ്വരൂപവും, അതുപോലെ പ്രസ്തുത പദ്യമായി വേഴ്ത്തേണ്ട വിഷയങ്ങൾ, ഇവ ഈ സമീക്ഷയിൽ ഉൾപ്പെടും. അതിനാൽ, സ്വാഭാവികമായ ക്രമമനുസരിച്ച്, മുൻപന്തിയിൽ നിലുറുത്ത തത്വങ്ങൾ തൊട്ട് നിരൂപണമാരംഭിക്കാം.

2. അനുകരണം

മഹാകാവ്യം, ¹ ദുഃഖാന്തനാടകം, ² പ്രഹസനം, ³ താണ്ഡവഗീതം, ⁴ വേണവിലൂടെയും വീണയിലൂടെയും പുറപ്പെടുവിക്കപ്പെടുന്ന അധികാരം സംഗീതഭേദങ്ങൾ, ഇവ ഓരോന്നും അതാതിന്റെ സാമാന്യമായ സ്വരൂപം നോക്കുന്നതായാൽ, അനുകരണത്തിന്റെ പ്രകാരമാകുന്നു. എങ്കിലും സാധനത്തിന്റേയും, വിഷയത്തിന്റേയും, രീതിയുടേയും ഭേദംപോലെ, ഓരോ അനുകരണവും മറ്റതിൽനിന്നു ഭിന്നമാകുന്നു.

3. അനുകരണസാധനം

ചിലർ മനഃപൂർവ്വമായ ശില്പകൗശലംകൊണ്ടോ, അല്ലെങ്കിൽ അജ്ഞാതമായി വെറും തഴക്കം കൊണ്ടോ, രൂപമോ, നിറമോ,

* 'പെരിപോളുതികേസ' എന്നാണ് മൂലത്തിന്റെ ഗ്രീക്കുനാമം. പെരി=പറ്റി പോളുതികേസ=കാവ്യകലയെ. അരിസ്റ്റോതലൈസ് എന്ന ഗ്രന്ഥകാരന്റെ പേരാണ് അരിസ്റ്റോട്ടൽ എന്ന് ഇംഗ്ലീഷിൽ മാറിയിരിക്കുന്നത്. ഇതിൽ സർവ്വത്ര ഗ്രീക്കിലെ ഉച്ചാരണമാണ് അനുസരിച്ചിരിക്കുന്നത്.

1. കുറുപ്പുകൾ നോക്കുക.

സ്വരമോ സാധനമാക്കി, വേറെ വേറെ വിഷയങ്ങളെ അനുകരിക്കയും വെളിപ്പെടുത്തുകയും ചെയ്യുംപോലെ, മുമ്പു പറഞ്ഞ കലകളിൽ സാമാന്യേന ലയം, ഭാഷ, സ്വരസദ്ഗുണം, ഇവയിൽ ഒന്നോ, പലതോ സാധനമാക്കി അനുകരണം നേടാറുണ്ട്.

ഉദാഹരണത്തിന്, വേണവിലൂടെയോ വീണയിലൂടെയോ പുറപ്പെടുന്ന സദ്ഗീതത്തിലും, അതുപോലെ, മൗലികമായി അതിൽനിന്നു ഭിന്നമല്ലാത്ത, ഇടയന്റെ പുല്ലാങ്കുഴൽവായനപോലെയുള്ള കലകളിലും, കേവലം സ്വരസദ്ഗുണവും, ലയവുമേ പ്രയോഗിക്കാറുള്ളൂ. നൃത്യത്തിലാണെങ്കിൽ, ലയം മാത്രം ഉപയോഗപ്പെടുന്നു-സ്വരസദ്ഗുണം വേണ്ടാ. നൃത്യത്തിൽ സ്വഭാവവും, വിചാരവും, മേഷിതയും, ലയമിണക്കിയ ആദ്യഗൃഹീയകൾ കൊണ്ട്, അനുകരിച്ചുവരുന്നു.

ഇനിയും പേരിട്ടുകഴിയാത്ത വേറൊരു കലയുണ്ട്.⁵ ഭാഷയെ മാത്രം സാധനമാക്കി ചെയ്യുന്ന അനുകരണമാണത്. ആ ഭാഷ ഗദ്യമാകാം, പദ്യവുമാകാം. പദ്യമാണെങ്കിൽതന്നെയും ഒരേ വൃത്തത്തിലോ പല വൃത്തങ്ങളിലുമോ ആകയും ചെയ്യാം. സോപ്രോനേറയോ⁶, ക്ലോനാർഖസിദൻറയോ⁷ വിഡംബനങ്ങളേയും⁸, സോക്രതേസിന്റെ⁹ സംവാദങ്ങളേയും, അതേ സമയം, ദ്വിമാത്രികവൃത്തത്തെയും¹⁰ വിലാപഗാന¹¹ത്തെയും, അപ്പൂണ്ണ മരേറതെങ്കിലും വൃത്തത്തിലെ കാവ്യാത്മകമായ അനുകരണത്തെയും അടക്കി കുറിക്കുന്ന സാമാന്യസംജ്ഞ നമുക്കില്ല. കവി എന്നോ, കർത്താവെന്നോ പദ്യത്തിന്റെ നാമത്തോടുപേർത്തു പറയുകയേ നാം ചെയ്യാറുള്ളൂ. വിലാപഗാനകവികൾ, അല്ലെങ്കിൽ മഹാകാവ്യകർത്താക്കൾ എന്നു കേൾക്കുമ്പോൾ, അവർ കവികളായതു് അനുകരണത്തെ ആശ്രയിച്ചല്ല, വൃത്തത്തെ ആശ്രയിച്ചാണ് എന്നു തോന്നും. ചികിത്സാരീതിയേയോ, പ്രകൃതിശാസ്ത്രത്തേയോ പഠിപ്പദ്യത്തിൽ പ്രബന്ധം ചെയ്യുന്ന ആളെ പോലും കവിയെന്നുവിളിക്കുക നാട്ടുനടപ്പായിട്ടുണ്ട്. ഹോമേരസി¹²നും ഐംപെദോക്ലേസിനും¹³ തമ്മിൽ, അവരിരുവരും കൈകാഴ്ച ചെയ്ത വൃത്തം ഒന്നാണെന്നല്ലാതെ വേറെ സാമ്യമില്ല. ഹോമേരസ് കവിയാണെന്നു പറയുന്നതിൽ തീർച്ചയായും തെറ്റില്ല; എന്നാൽ, ഐംപെദോക്ലേസിനു് കവി എന്നതിനെക്കാൾ ചേരുന്ന പേരു് പ്രകൃതിശാസ്ത്രപണ്ഡിതനെന്നതാണ്.

അന്യഥാ, ഖൈരമോൻ¹⁴ തന്റെ കേൻതാഉരസ്¹⁵ എന്ന കൃതിയിൽ ഏല്പാതരം വൃത്തങ്ങളും വിവിധമായി കലർത്തിയിരിക്കുംപോലെ, ഏതെങ്കിലും പുസ്തകമെഴുതുന്നയാൾ തന്റെ പദ്യാത്മകമായ അനുകരണത്തിൽ എല്ലാ വൃത്തങ്ങളും കൂട്ടിക്കുഴയ്ക്കുന്നതുകൊണ്ടു മാത്രം, മുമ്പു പറഞ്ഞ ലക്ഷണമനുസരിച്ചു്, കവിയെന്ന സാമാന്യമായ പരിഭാഷയിൽ ഉൾപ്പെടുപോകും.

ഈ ഭേദങ്ങളെക്കുറിച്ച് ഇതിലധികം വിസ്തരിക്കുന്നില്ല. മുകളിൽവിവരിച്ച സാധനങ്ങളെല്ലാം—ലയം, രാഗം, വൃത്തം ഇതുമൂന്നും—

ഇണങ്ങുന്ന ചില കലകളുണ്ട്. താഡ്യവഗീതവും, രാഗപ്രധാനമായ കാവ്യവും, ദുഃഖാന്തനാടകവും, പ്രഹസനവും ഇവയിൽ അന്തർഭവിക്കും. പക്ഷെ, താഡ്യവഗീതത്തിലും, രാഗപ്രധാനമായ കാവ്യത്തിലും ഈ സാധനങ്ങൾ ഒന്നിച്ചും, മറു രണ്ടിലും ഒരു സാധനമോ, മറു ചില പ്ലേർ, വേറൊരു സാധനമോ, വേറെ വേറെ ആയും പ്രയോഗിക്കാറുണ്ടെന്ന വിശേഷത കാത്തിരിക്കേണ്ടതാണ്.

അനുകരണോപകരണത്തെ ആശ്രയിച്ച് ഓരോ കലയിലുമുണ്ടാകുന്ന ഭേദം ഇപ്പറഞ്ഞതാകുന്നു.

4. അനുകരണവിഷയം

• കാൽപ്പൊതുവാരത്തിൽ ഏർപ്പെട്ടിരിക്കുന്ന വ്യക്തികളാണ് അനുകരണത്തിന്റെ വിഷയം. അവർ ഉത്തമന്മാരോ അധമന്മാരോ ആയിരിക്കും. മുഖ്യമായി ആചാരണപരമായ സ്വഭാവത്തെ ആസ്പദിച്ചു ചെല്ലുവിഭാഗമാണിത്. സ്വഭാവത്തിൽ കാണുന്ന ഭേദത്തിന്റെ നിദാനം സദ്പ്രവൃത്തിയും ദുർവൃത്തിയുമാണല്ലോ. അങ്ങനെ നമുക്ക് അവരുടെ യഥാർത്ഥമായ ജീവിതത്തിന്റെ ശ്രേഷ്ഠമോ, ഹീനമോ, വാസ്തവികമോ ആയ രൂപം അവതരിപ്പിക്കേണ്ടി വരുമെന്നു സിദ്ധിക്കുന്നു. ഇതുതന്നെയാണ് ചിത്രമെഴുത്തിലും നടക്കുന്നത്. പോളുഗ്നോതോസ്¹⁶ മനുഷ്യന്റെ ഭവ്യതരവും, പൗഡോൻ¹⁷ ഹീനതരവും, ദിക്നൂസിഅസ്¹⁸ യഥാർത്ഥവുമായ രൂപം വരച്ചു.

അനുകരണത്തിന്റെ ഏവംവിധമായ ഓരോ രീതിയിലും ഈ ഭേദങ്ങൾ വ്യക്തമാകുമെന്നും, ഇങ്ങനെ വേറെ വേറെ വിഷയങ്ങളെ അനുകരിക്കുകമൂലം ഓരോ രീതിയും വേറെ വേറെ അനുകരണഭേദമായ് തരമെന്നും സ്പഷ്ടമാണല്ലോ. നൃത്യത്തിലും, വേഷാവോ വീണയോ വായിക്കുന്നതിലും, അപ്രകാരം ഗദ്യമോ അല്ലെങ്കിൽ സംഗീതമല്ലാത്ത പദ്യമോ ആയ ഏതുതരം ഭാഷയിലും ഈ വൈചിത്ര്യം കാണാൻ കഴിയും. മനുഷ്യനെ അവന്റെ യഥാർത്ഥനിലയിലുമേറെ ശ്രേഷ്ഠനാക്കി ഹോമേരസും, വാസ്തവികതപോലെ ക്ലൈറോനും, ¹⁹ അതിൽനിന്നു നികൃഷ്ടനാക്കി വുംഗുകാവ്യങ്ങളുടെ പ്രഥമ നിർമ്മാതാവായ താസിയാക്കാരൻ ഹേഗേമോനും, ²⁰ ദേലിഅദ²¹ രചിച്ച നികോഖാരെസും²² ചിത്രീകരിച്ചു.

താഡ്യവഗീതത്തിലും, രാഗപ്രധാനമായ കാവ്യത്തിലും, ഗോളാക്ഷരാക്ഷസന്മാരുടെ²³ ചിത്രം തിമോഥേമുസ്²⁴ ഒരുതരത്തിലും, ഫിലോക്ലേനസ്²⁵ വേറൊരുതരത്തിലും അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുംപോലെ, മനുഷ്യന്റെ വിഭിന്നമായ രൂപങ്ങൾ ചിത്രണം ചെയ്യാം.

ദുഃഖാന്തനാടകത്തിലും പ്രഹസനത്തിലും ഈ ഭേദം കാണാവുന്നതാണ്. മനുഷ്യന്റെ യഥാർത്ഥമായ ജീവിതത്തെ അപേക്ഷിച്ച് ഹീനതരമായതിന്റെ ചിത്രം പ്രദർശിപ്പിക്കുക പ്രഹസനത്തിന്റെ ലക്ഷ്യമാകുന്നു; ദുഃഖാന്തനാടകമാകട്ടെ, ഭവ്യതരമായതു പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നു.

5. അനുകരണരീതി.

മൂന്നാമതൊരു ഭേദം കൂടിയുണ്ട്: വിഷയങ്ങളെ അനുകരിക്കുന്ന രീതി (=വിധി) യെ സംബന്ധിച്ചതാണ്. അനുകരണത്തിന്റെ സാധന (=ഉപകരണ)മൊന്നായിരിക്കുകയും, വിഷയമൊന്നായിരിക്കുകയും ചെയ്താൽ തന്നെയും കവി, ഒന്നുകിൽ ആദ്യൊന്നത്തിലൂടെയോ—വേണമെങ്കിൽ അവിടെയും, ഹോമേരസ് ചെയ്യുംപോലെ, മറ്റു പാത്രങ്ങളെ കൊണ്ടു പറയിച്ചോ, അഥവാ സ്വയമേവ പറഞ്ഞിട്ടോ—അല്ലെങ്കിൽ തന്റെ എല്ലാ പാത്രങ്ങളേയും സജീവവും, സമീപവും, ജാഗരൂകവുമായി അവതരിപ്പിച്ചിട്ടോ അനുകരണം നിർവ്വഹിക്കുന്നു.

ഇപ്രകാരം, ആരംഭത്തിൽ ഞാൻ പറഞ്ഞുവന്നതുപോലെ, കൃലാത്മകമായ അനുകരണങ്ങളിൽ ഭേദം വരുത്തുന്ന ഉപാദാനം മൂന്നാണ്: സാധനം, വിഷയം, രീതി.

അങ്ങനെ നോക്കുമ്പോൾ, സോഫോക്ലീസ്,²⁶ ഹോമേരസിനെ പോലെ അനുകർത്താവകുന്നു. എന്തുകൊണ്ടെന്നാൽ, ഇരുവരും ഉത്കൃഷ്ടമായ സ്വഭാവരൂപങ്ങളെ അനുകരിക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. അതേസമയം സോഫോക്ലീസ് അരിസ്റ്റോഫേനസിനു²⁷ സമനാൺതാനും: ഇരുവരും സജീവരും, സമീപരും, ജാഗരൂകരായ വ്യക്തികളെ അനുകരിക്കുകയാണല്ലോ ചെയ്യുന്നത്. വിശേഷ വ്യക്തികളുടെ കാര്യവ്യാപാരങ്ങൾ പ്രദർശിപ്പിക്കുന്ന ഈ കാവ്യങ്ങൾക്ക്, അക്കാലത്താൽ, നാടകമെന്ന പേരുണ്ടായതായി ചിലർ പറയുന്നു. ദുഃഖാന്തനാടകവും പ്രഹസനവും ഒന്നാമത്ത് ആവിഷ്കരിച്ചവർ തങ്ങളാണെന്ന് ദോരിആയികൾ അഭിമാനിക്കുന്നത് ഈ അടിസ്ഥാനത്തിലാണ്. പ്രഹസനം ആവിഷ്കരിച്ചതു തങ്ങളാണെന്ന് മേഗരികൾ അവകാശപ്പെടുന്നുണ്ട്. തങ്ങളുടെ ജനഭരണരീതിയിൽനിന്ന് ഉയർന്നതാണ് പ്രഹസനമെന്ന് ഗ്രീസിൽ പാടുന്ന മേഗരികൾ മാത്രമല്ല, സിസിലിയിലെ മേഗരികൾക്കുടീ പറയുന്നുണ്ട്. ഖിദാനിദേസിനും,²⁸ മഗ്നേസിനും²⁹ ഏറെമുമ്പു ജീവിച്ച ഏപീനാരമസ്കവി³⁰ അന്നാട്ടുകാരനാണെന്നതാണ് അവരുടെ മതത്തിന്റെ ഉപോദ്ബലകം. ദുഃഖാന്തനാടകത്തെപ്പറ്റിയും വേലോപോനേസ്സേയിലെ³¹ ചില ദോരിആയികൾ ഇമ്മാതിരി അവകാശപ്പെടുന്നു. സ്വപക്ഷം സമർത്ഥിക്കുവാൻ അവർ ഭാഷാസാക്ഷ്യം ഉന്നയിക്കുന്നു. അതിർത്തിപ്രദേശങ്ങളിലെ ഗ്രാമങ്ങളെ കുറിക്കുന്നതിന് തങ്ങൾ 'കോമഇ' എന്ന ശബ്ദവും, അഥെൻസ്കാർ 'ദേമാഇ' എന്ന ശബ്ദവുമാണ് ഉപയോഗിക്കാൻ പതിവെന്ന് അവർ പറയുന്നു.³² മാനം കെടുത്തി ഗ്രാമത്തിൽനിന്നു ബഹിഷ്കൃതരായിട്ട് കടൽത്തോറും അലഞ്ഞുതിരിയുന്നവരെന്ന അർത്ഥത്തിലാണ് പ്രഹസനക്കാർക്കു അഭിനേതാക്കൾക്കു 'കാമഡിയൻ' (=കോമോഇദാസ്) എന്ന പേരുണ്ടായതെന്നും, 'ചെളിപ്പെടുത്തുക' എന്ന അർത്ഥമുള്ള 'കോമ്ദേസഇൻ' ശബ്ദത്തിൽ നിന്നല്ല ആ പേരുണ്ടായതെന്നും അവർ കരുതുന്നു. 'ചെയ്യുക'

അനുകരണത്തിന്റെ രീതികേടുകളേയും, എണ്ണത്തെയും സ്വരൂപത്തെയുംപറ്റി ഇതിലധികം ചർച്ചചെയ്യേണ്ടതില്ലല്ലോ.

അപ്പോൾ, അനുകരണം നമ്മുടെ സ്വഭാവത്തിന്റെ ഒരു സഹജവു
 ത്തിയാകുന്നു. രണ്ടാമത്ത്, സ്വരസദ്ഗുവും ലയവും ഇണക്കുവാനുള്ള
 വാസനയാണ്. സ്പഷ്ടമായി ലയത്തിന്റെ ഭാഗമാണ് വൃത്തസജ്ജീകര
 ണം. തന്മൂലം ഈ സഹജശക്തി ഉണ്ടായിരുന്നവർ ക്രമേണ തങ്ങളുടെ
 വിശിഷ്ട വൃത്തികളെവികസിപ്പിച്ചിട്ട്, അവസാനം അപരിഷ്കൃതമായ
 ആശുക്വിത രചിച്ചുപോന്നു. അതാണ് കാവ്യത്തിന്റെ ഉറവിടം.

7. കാവ്യവികാസം.

പിന്നീട് രചയിതാവിന്റെ വ്യക്തിഗതമായ സ്വഭാവഭേദമനുസരിച്ച്,³⁴ കവിതാധാര രണ്ടായി പിരിഞ്ഞു, രണ്ടുദിക്കിലേക്ക് ഒഴുകി ഗംഭീരസ്വഭാവികളായ രചയിതാക്കൾ ഉദാത്തമായ കാവ്യവ്യാപാരങ്ങളേയും, സത്തുക്കളുടെ പേഷ്ടിതങ്ങളേയും അനുകരിച്ചു; ക്ഷുദ്രവൃത്തിയുള്ളവർ അധമന്മാരുടെ കാവ്യങ്ങളെ അനുകരണവിഷയമാക്കി. ഒന്നാമത്തെ വകയിൽ പെട്ടവർ ദേവസ്തുതികളും യശസ്വികളായ മഹാമാരെ സംബന്ധിച്ച പ്രശസ്തികളും എഴുതിയതുപോലെ, രണ്ടാമത്തെ കൂട്ടർ ആദിമമായ വ്യംഗ്യകാവ്യങ്ങൾ രചിച്ചു.

ഹോമേരസിനു മുമ്പ് ജീവിച്ചിരുന്ന ഏതെങ്കിലും കവി ചിട്ടയോടെ പഠിപ്പിച്ചതല്ലെന്നു പറയാവുന്ന യാതൊരു വ്യംഗ്യകാവ്യവും ഇന്നു കാണുന്നില്ല. എങ്കിലും അത്തരം കവികൾ അന്ന് ഉണ്ടായിരുന്നുവെന്നു തീർച്ചയുണ്ട്.

ഹോമേരസിന്റെ മർഗീതേസും,³⁵ മറ്റു പല കൃതികളും പിന്നീടുണ്ടായ പലരുടെ രചനകളും ദൃഷ്ടാന്തമായി എടുത്തു നോക്കുന്നതായാൽ, ഹോമേരസിനുശേഷം അവയ്ക്കു ഗ്രമേണ വളരാൻ കഴിഞ്ഞുവെന്ന് ഊഹിക്കാവുന്നതാണ്. നല്ലവണ്ണം ഉണങ്ങുന്ന വൃത്തങ്ങൾ അവയിൽ പ്രയോഗിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഇന്നും അവ ലഘുഗുരുവിമാത്രികം അഥവാ അവഗീത വൃത്ത³⁶മെന്ന പേരിൽ പ്രസിദ്ധമാണ്. അദ്ദേഹം പ്രായേണ അന്യരെ കടാക്ഷരൂപേണ ഈ വൃത്തത്തിലാണ് പരിഹസിക്കാൻ പതിവ്. ഇങ്ങനെ പുരാതന കവികളെ പൊതുവെ രണ്ട് ഇനത്തിൽ വർഷിക്കാം. ഒരു കൂട്ടർ പുരാണകവികൾ, മറേറ കൂട്ടർ വ്യംഗ്യകവികൾ.

ഗംഭീരമായ പുരാണരീതി അനുസരിക്കുന്ന കവികളിൽ ശ്രേഷ്ഠൻ ഹോമേരസാകുന്നു. നാട്യരൂപത്തിന്റേയും അനുകരണനൈപുണ്യത്തിന്റേയും സുഷമമായ സംശ്ലേഷണം ഹോമേരസിന്റെ കാവ്യത്തിൽ മാത്രമേ ലഭ്യമാകയുള്ളൂ. അപ്പൂണ്ണ വ്യക്തിപരമായ വ്യംഗ്യകൃതികൾ പകരം, ഉപഹാസ്യതത്വങ്ങൾക്കു നാട്യരൂപം നൽകി പ്രഹസനത്തിന്റെ മാതൃക ഒന്നാമതു വാങ്ങേണ്ടതും മറ്റൊരുമല്ല. ഹോമേരസിന്റെ മർഗീതേസിനു പ്രഹസനത്തോടുള്ള ബന്ധം, ഈലിഅദിനും³⁷ ഓഡുസ്സേഇനു³⁸യും ദുഃഖാന്തനാടകത്തോടുള്ളതാണെന്നു ധരിക്കണം. രണ്ട് ഇനത്തിലും പെട്ട കവികൾ താന്താങ്ങളുടെ സ്വഭാവവികമായ വേറെ വേറെ വൃത്തികളോടൊത്തു വളർന്നുവെക്കവെ, സഹജമായി ഉടലെടുത്തതാണ് ദുഃഖാന്തനാടകത്തിന്റേയും പ്രഹസനത്തിന്റേയും വിശിഷ്ടമായ രൂപം. അവഗീതകാരന്മാർ പ്രഹസനമെഴുതിപ്പോന്നു. എങ്കിലും മഹാകാവ്യകർത്താക്കളുടെ മാനുസ്ഥാനം കീട്ടിയതു ദുഃഖാന്തനാടകകർത്താക്കൾക്കായിരുന്നു. എന്തുകൊണ്ടെന്നാൽ, നാട്യകല അന്നു പരിപക്വവും ഉൽകൃഷ്ടവുമാംവിധം വികസിച്ചുവരികയായിരുന്നു.

ദുഃഖാന്തനാടകത്തിന്റെ വിവിധമായ അങ്ഗങ്ങൾ അന്ന് അതാതിന്റെ പുണ്യമായ വികാസം പ്രാപിച്ചുകഴിഞ്ഞിരുന്നുവോ, ഇല്ലയോ എന്നും, അതിന്റെ ഗുണദോഷപരിഗണന നിരപേക്ഷമായാണോ, നല്ലെങ്കിൽ പ്രേക്ഷകലോകവുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തി സാപേക്ഷമായാണോ നിവൃത്തിക്കേണ്ടതെന്നുള്ള പ്രശ്നം ഈ സമീക്ഷയിൽ അന്തർലീനമായിരിക്കുന്നു.

8. ദുഃഖാന്തനാടകത്തിന്റെയും പ്രഹസനത്തിന്റെയും വികാസം

മുതുകി പറയുന്നതായാൽ, ദുഃഖാന്തനാടകവും, പ്രഹസനവും, അവയുടെ പ്രാരംഭദശയിൽ, ആചാര്യമനുസരിച്ച് തത്കാലം അവതരിപ്പിച്ചുവന്ന ഒരുതരം ആശുക്തികളായിരുന്നതേ ഉള്ളൂ. ഒന്നു താഡ്യവനിതകന്താക്കളും, മററത് ലൈംഗികഗീതകൃത്തുക്കളും ഉന്നയിച്ചു. ലൈംഗികഗീതങ്ങൾ³² ഇക്കാലത്തും നമ്മുടെ നഗരങ്ങളിൽ പലതിലും പ്രചാരത്തിലുണ്ടല്ലോ.

ദുഃഖാന്തനാടകം മന്ദം മന്ദം വളർന്നു; പുതിയ പുതിയ തത്ത്വങ്ങൾ തെളിഞ്ഞുവരുന്തോറും, അപര്യായൊത്തു മുറയ്ക്കു വികസിച്ച പുണ്യമായിപ്പോട്ടു നീങ്ങി. അങ്ങനെ, അടനകം പരിവർത്തനങ്ങൾ കഴിഞ്ഞു, ഒടുവിൽ അതിന്റെ സഹജമായ രൂപത്തിലെത്തിയിട്ട്, അവിടെ ഉറച്ചുനിന്നു.

ഐസക്പുലസ്⁴⁰ അതിൽ രണ്ടാം പാത്രം ചേർത്തിരിക്കി, വൃന്ദഗാനത്തിന്റെ പ്രാധാന്യം കുറച്ചു, സംവാദത്തിനു പ്രാമുഖ്യം നൽകി. അനന്തരം സോഫോക്ലസ്⁴¹ പാത്രങ്ങളുടെ എണ്ണം മൂന്നാക്കി വർദ്ധിപ്പിച്ചു, ദൃശ്യസംവിധാനം ഉൾപ്പെടുത്തി. എന്നാൽ, ലഘുകഥാനകം വെടിഞ്ഞു വിസ്മൃതകഥാനകം വരിച്ചതും, മുന്പുണ്ടായിരുന്ന വ്യംഗ്യാത്മകമായ വിഷമശബ്ദശബ്ദ⁴² പകരം ദുഃഖാന്തനാട്യത്തിനൊത്ത ഗംഭീരരീതി പ്രയോഗിച്ചുതുടങ്ങിയതും ഏറെ കഴിഞ്ഞിട്ടാണ്. ഗുരുലഘുക്രമത്തിലുള്ള⁴³ ദ്വിമാത്രികമായ ചതുഷ്ഠിയിലൂടെ സ്ഥാനം, ലഘുഗുരുക്രമത്തിലുള്ള ദ്വിമാത്രികവൃത്തത്തിനു ലഭിച്ചു. കവിത വ്യംഗ്യാക്കിയായിരിക്കുമ്പോഴും, നൃത്യത്തിൽ അതിനു കൂടുതൽ ഇണങ്ങാൻ കഴിഞ്ഞപ്പോഴാണ് ചതുഷ്ഠികൾ⁴⁴ ഉപയോഗിച്ചുവന്നത്. സംവാദം ചേർത്തതോടൊന്നിച്ച്, ഉപയോഗയോഗ്യമായ വൃത്തങ്ങളും പ്രകൃതിതന്നെ അന്വേഷിച്ചെടുത്തുവെന്നു തോന്നുന്നു. സംവാദത്തിന് എല്ലാറ്റിലുമധികം യോജിച്ച വൃത്തം ദ്വിമാത്രികമാണല്ലോ. മറ്റു വൃത്തങ്ങളെ അപേക്ഷിച്ച് ദ്വിമാത്രികവൃത്തമാണ് സംവാദത്തിൽ സർവ്വത്ര ഉപയോഗിച്ചിട്ടുള്ളതെന്നു കീഴ്നടപ്പ് ഇതിനു നല്ല തെളിവുകുന്നു. ഷട്പദിലും മുതൽ ചിലപ്പോൾ സംവാദം നടക്കാം. എന്നാൽ അവിടെ സംവാദത്തിന്റെ സഹജമായ രോചകത പരിത്യജിക്കേണ്ടിവരും.

ഉപാഖ്യാനങ്ങളുടേയും അങ്കങ്ങളുടേയും സംഖ്യാവൃദ്ധി, പരമ്പരയാലുള്ള പദീഷ്ടമായ മറ്റു ഉപാദാനങ്ങൾ, ഇവകൂടി വിവേചിച്ചുകഴിഞ്ഞുവെന്നു ധരിച്ചുകൊള്ളണം. അവ മുഴുവൻ വിസ്തരിച്ചു നിരൂപിക്കുക തീർച്ചയായും ലഘുവായ കാര്യമല്ല.

9. നിർവ്വചനങ്ങൾ

(i) പ്രഹസനം.

ഞാൻ മുമ്പു പറഞ്ഞതുപോലെ, നികൃഷ്ടരായ പാത്രങ്ങളുടെ അനുകരണമാണു പ്രഹസനം. ഇവിടെ നികൃഷ്ടമെന്നു ശബ്ദത്തിനർത്ഥം ദുഷ്ടമെന്നല്ല. വാസ്തവത്തിൽ ഉപഹാസ്യം കരുപത്തിന്റെ പിരിവാണല്ലോ. അതിലെ ദോഷം അഥവാ ഭംഗിക്കുവ് ക്ലേശപ്രദമോ അശുഭമോ അല്ല. പ്രത്യക്ഷമായ ഒരു ദുഷ്ടാന്തം പറയുന്നതായാൽ, പ്രഹസനത്തിൽ അണിയുന്ന കൃത്രിമമായ മുഖകൃതി, വിരൂപവും ഭംഗിയില്ലാത്തതുമായിരിക്കുന്നിരിക്കിലും, ക്ലേശകരമാകുന്നില്ല.

മറയ്ക്കു് ഏതേതു പരിവർത്തനം കടന്നാണു് ദുഃഖാന്തനാടകം വികസിതാവസ്ഥയിലെത്തിയതെന്നും, ആരൊക്കെയാണതിന്റെ പ്രചോദകരെന്നും നമുക്കറിയാം. എന്നാൽ പ്രഹസനത്തിനു് അത്തരം ഒരു ചരിത്രമില്ല. ആരംഭകാലത്തു് അതിൽ ആക്ഷം ശ്രദ്ധ ഉണ്ടായിരുന്നില്ലെന്നു തോന്നുന്നു. പിന്നീടു്, ഹാസ്യമയമായ വൃന്ദഗീതം കേൾപ്പിക്കണമെന്നു് അർദ്ധോൻ⁴⁴ ഏതോ കവിയോടു് ആജ്ഞാപിച്ചു. അന്നുവരെ അഭിനേതാക്കൾ രേഖപ്രമാണസാരം, നിയന്ത്രണമില്ലാതെ, തോന്നിയപടി, പ്രഹസനം നടത്തി പോന്നു. അവർ പ്രഹസനകവികളെന്ന പ്രസിദ്ധി ആജ്ജിക്കുമുമ്പുതന്നെ പ്രഹസനത്തിന്റെ നിശ്ചിതമായ രൂപം നിർമ്മിച്ചുകഴിഞ്ഞിരുന്നു. കൃത്രിമമുഖവും, പ്രസ്താവനയും അതിൽ ആരാണുൾപ്പെടുത്തിയതെന്നോ, ആരാണു് പാത്രങ്ങളുടെ ഏതെങ്കിലും കൂട്ടിയതെന്നോ, അതുപോലെയുള്ള മറ്റു വിവരമോ ജ്ഞാതമല്ല.⁴⁵ കഥാനാകത്തെപ്പറ്റി പറഞ്ഞാൽ, അതു സിന്ധിലിയിൽ നിന്നു കൊണ്ടുവന്നതാണു്. അഥേൻസിലെ കവിപരമ്പരയിൽ ഒന്നാമതു് ദ്വിമാത്രികവൃത്തം അല്ലെങ്കിൽ അവഗീതരൂപം പരിത്യജിച്ചു്, വിഷയത്തിലും കഥാനാകത്തിലും സാധാരണത പകർന്നു കൂത്തുസാണു്.⁴⁶

(ii) മഹാകാവ്യം

മഹാകാവ്യവും ദുഃഖാന്തനാടകവും അഭിജാതവർഗ്ഗത്തിൽപ്പെട്ട പാത്രങ്ങളുടെ പദ്യനിബദ്ധമായ അനുകരണമാണെന്നതാണു് രണ്ടിനും തമ്മിലുള്ള സമാനത. മഹാകാവ്യത്തിൽ ഒരു തരം വൃത്തം മാത്രമാണു് ഗ്രാഹ്യമെന്നതും, അതു് ആഖ്യാനപരമാണെന്നതുകൊണ്ടു് ഭേദം. കൂടാതെ, രണ്ടിന്റേയും വിസ്താരത്തിലും ഭേദമുണ്ടു്. കഴിയുന്നിടത്തോളം ദൂര്യന്റെ ഒരു യാത്ര പൂർത്തിയാകുവരെ, അഥവാ അല്പം കൂടുതൽനേരം വരെ, ദുഃഖാന്തനാടകത്തെ ഒതുക്കിനിർത്താൻ ശ്രമിക്കുന്നു.⁴⁷ മഹാകാവ്യത്തിനാകട്ടെ, അതിന്റെ കാര്യവ്യാപാരത്തെ സമയത്തിന്റെ

നിശ്ചിതമായ സീമയ്ക്കുള്ളിൽ നിറുത്തേണ്ട ആവശ്യം നേരിടുന്നില്ല. ഇതാണ് രണ്ടാമത്തെ ഭേദം. വാസ്തവത്തിൽ, ആരംഭദശയിൽ മഹാകാവ്യത്തിനെന്താപോലെ സമയത്തെ സംബന്ധിച്ച നിയന്ത്രണമില്ലാത്ത ഓഖാന്തനാടകത്തിന്നുമുണ്ടായിരുന്നു.

മഹാകാവ്യത്തിന്റേയും ഓഖാന്തനാടകത്തിന്റേയും അംഗങ്ങളിൽ ചിലതൊക്കെ രണ്ടിന്റേയും സമാനമായ ഘടകങ്ങളാകുന്നു. അതുകൊണ്ട്, ഓഖാന്തനാടകത്തിന്റെ ഗുണവും ദോഷവും വിവേചിക്കുവാൻ കഴിയുന്ന വ്യക്തിക്ക് മഹാകാവ്യത്തേക്കുറിച്ചും പരിജ്ഞാനമുണ്ടായിരിക്കുമെന്നു തീർച്ചയാണ്. മഹാകാവ്യത്തിന്റെ എല്ലാ തത്വങ്ങളും ഓഖാന്തനാടകത്തിന്നുമുണ്ട്; എന്നാൽ ഓഖാന്തനാടകത്തിന്റെ തത്വങ്ങളും മുഴുവനും മഹാകാവ്യത്തിൽ കണ്ടു എന്നു വരുകയില്ല.



രണ്ടാം പുസ്തകം

ദുഃഖാന്തനാടകം

1. നിർവ്വചനം

ഷട് പദിവൃത്തത്തിൽ രചിച്ച കവിതയേയും പ്രഹസനത്തേയും പറ്റി പിന്നീട് പ്രതിപാദിക്കാം. ഇതുവരെ ചെയ്ത വിവേചനത്തിന്റെ പരിണാമമെന്ന നിലയ്ക്ക് രൂപഗതവും താത്ത്വികവുമായ പരിഭാഷയെ ആസ്പദിച്ച് ഇപ്പോൾ ദുഃഖാന്തനാടകം വിവേചിക്കാം.

ഗംഭീരവും, സ്വയംപൂർണ്ണവും, നിശ്ചിതമായ ദൈർഘ്യമുള്ളതുമായ ഏതെങ്കിലും കാര്യത്തിന്റെ അനുകരണമാണല്ലോ ദുഃഖാന്തനാടകം; നാടകത്തിന്റെ വേറെ വേറെ ഭാഗങ്ങളിൽ, വേറെ വേറെ പ്രകാരത്തിൽ പ്രയോഗിക്കുന്ന സർവ്വാഭരണാലംകൃതമായ ഭാഷയാണതിന്റെ ഉപകരണം അല്ലെങ്കിൽ സാധനം. എന്നാലതു ചരിതാത്ഥമാകുന്നത് കാര്യവ്യാപാരങ്ങളിലാണ് — ആഖ്യാനത്തിലല്ല. അതിൽ കരുണയുടേയും ദുഃഖത്തിന്റേയും ഉദ്ദേഹം മൂലം അതാതു മനോവികാരങ്ങളുടെ രേഖനം¹ നടക്കുന്നു.

ലയവും, സ്വരസദ്ഭംഗവും, ഗീതവും യഥോചിതം ഇണങ്ങിയ ശബ്ദശൃംഗാരമാണ് അലംകൃതമായ ഭാഷയെന്നു ഞാൻ പറയുന്നത്. വിഭിന്നമായ ആഭരണങ്ങൾ നാടകത്തിന്റെ വിഭിന്നമായ വിഭാഗങ്ങളിലുണ്ടെന്നു പറയുമ്പോൾ, ചില ഭാഗങ്ങളിൽ വെറും പദ്യവും മറുചില ഭാഗങ്ങളിൽ ഗീതം കൂടി ചേർത്തും പ്രയോഗിക്കാമെന്നു ധരിച്ചുകൊള്ളണം.

2. വിധി

ദുഃഖാന്തമായ അനുകരണമെന്ന പദത്തിൽ നിഹിതമാണ് ലോകർ അഭിനയിക്കുന്നുണ്ടെന്ന ഭാവം. രദ്ഭംഗസജ്ജീകരണം ദുഃഖാന്താഭിനയത്തിന്റെ അദ്ഭംഗമാണെന്ന നിഷ്കർഷ ഇപ്പോൾ സ്വയം സിദ്ധിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഗീതത്തിനും പദ്യോജനയ്ക്കുമാണ് അടുത്ത സ്ഥാനം. അവ അനുകരണത്തിന്റെ ഉപകരണമാകുന്നു. പദ്യോജന എന്നാൽ വൃത്തനിബദ്ധമായ ശബ്ദവിന്യാസമെന്നാണർത്ഥം. ഗീതത്തിന്റെ അർത്ഥം എല്ലാവർക്കും അറിയാവുന്നതാണതാനും.

അപ്പോൾ, അപ്രധാനമല്ലാത്തതും, പൂർണ്ണവും, സമുചിതമായ ദൈർഘ്യത്തോടുകൂടിയതുമായ ഏതെങ്കിലും കാര്യത്തിന്റെ അനുകരണമാണു ദുഃഖാന്തകാവ്യമെന്നും, ആ കാര്യത്തിന് അഭിനയകർത്താക്കളായ

വ്യക്തികൾ ആവശ്യമാണെന്നും, അവരിൽ നിശ്ചയമായും സ്വഭാവത്തിന്റേയും വിചാരങ്ങളുടേയും ഏതെങ്കിലും വിശേഷത ഉണ്ടായിരിക്കണമെന്നും സിദ്ധിക്കുന്നു. കാര്യവ്യാപാരങ്ങളുടെ വിശേഷണമായ സ്വഭാവവും, വിചാരവും ആ കാര്യങ്ങളുടെ സഹജമായ ഉദ്ഭവമേതുവാണു്; മുഴുവൻ സാഹചര്യവും വൈചര്യവും ഇവയെ ആശ്രയിക്കുന്നു. അതിനാൽ, കാര്യവ്യാപാരത്തിന്റെ അനുകരണമാണു് കഥാനകം. ഇവിടെ കഥാനകം എന്ന പദത്തിന്റെ അർത്ഥം സംഭവങ്ങളുടെ വിന്യാസക്രമമെന്നാകുന്നു. യാതൊന്നിലൂടെ വ്യക്തികളുടെ ഏതാനും ഗുണങ്ങളുടെ അദ്ധ്യാരോപം സാധിക്കുന്നുവോ, അതിനു സ്വഭാവമെന്നു ഞാൻ പേരിടുന്നു. ഏതെങ്കിലും പ്രഖ്യാപനം സ്ഥിരീകരിക്കുമ്പോഴോ, ഏതെങ്കിലും മൊരു സാമാന്യസത്യം വിശദമാക്കുമ്പോഴോ വിചാരം ആവശ്യമായതുമാകുന്നു.

ഇങ്ങനെ, ഓരോ ദുഃഖാന്തനാടകത്തിനും സൗഷ്ഠവും കൊടുപ്പാൻ ആറു് അങ്ഗങ്ങൾ കൂടിയേതീതു:- കഥാനകം, സ്വഭാവവിശ്ലേഷം, പദയോജന, വിചാരതത്ത്വം, ദൃശ്യസംവിധാനം, ഗീതം. ഇവയിൽ രണ്ടു് അനുകരണസാധനങ്ങളും, ഒരു അനുകരണരീതിയും, മൂന്നു് അനുകരണവിഷയങ്ങളും ഉൾപ്പെടുന്നു. വാസ്തവത്തിൽ എല്ലാ കവികളും ഈ തത്ത്വങ്ങൾ പ്രയോഗിച്ചിട്ടുണ്ടെന്നു നമുക്കു പറയാം. ദൃശ്യസംവിധാനവും, അജ്ഞാതാനിച്ഛാ സ്വഭാവവിശ്ലേഷം, കഥാനകം, പദയോജന, ഗീതം, വിചാരതത്ത്വമെന്നിവയ്ക്കു ഉൾക്കൊള്ളാത്ത ഒരൊറ്റനാടകവുമില്ലെന്നു തീർച്ചയാണു്.

3. സംഭവങ്ങളുടെ അടക്കം

എന്നാൽ എല്ലാറ്റിലുമേറെ നിഷ്കർഷ അർഹിക്കുന്നതു് സംഭവങ്ങളുടെ ഘടനയാണു്. ദുഃഖാന്തനാടകം ഒരു അനുകരണമാകുന്നു—വ്യക്തികളുടെ അനുകരണമല്ല—കാല്പനത്തിന്റേയും ജീവിതത്തിന്റേയും അനുകരണമാകുന്നു. കാല്പനവ്യാപാരത്തിന്റെ മറ്റൊരു പേരാണ് ജീവിതം. അതിന്റെ പ്രയോജനവും ഒരുതരം കാര്യവ്യാപാരമാണു്; ഗുണമല്ല. വ്യക്തികളുടെ ഗുണം നിശ്ചയിക്കുന്നതു് അവരുടെ ശീലത്തിൽ നിന്നാണു്. എന്നാൽ അവരുടെ സുഖവും ദുഃഖവും അവർ ചെയ്യുന്ന കാര്യത്തെയാണു് ആശ്രയിക്കുന്നതു്. അതുകൊണ്ടു് നാട്യവ്യാപാരത്തിന്റെ ഉദ്ദേശ്യം വെറും സ്വഭാവത്തിന്റെ അഭിവ്യഞ്ജനമല്ല—കേവലം ശീലത്തിന്റെ പ്രകാശനമല്ല. കാര്യവ്യാപാരത്തോടൊന്നിച്ച് ഗൌണമായി സ്വഭാവംകൂടി വന്നുപെടുന്നുവെന്നുള്ളു. സംഭവങ്ങളും കഥാനകവുമാണു് ദുഃഖാന്തനാടകത്തിന്റെ പരമലക്ഷ്യം. മറ്റൊല്ലാറ്റിനെയുമപേക്ഷിച്ച് എപ്പോഴും മുഖ്യമായിരിക്കേണ്ടതു ലക്ഷ്യമാണല്ലോ.

കാര്യവ്യാപാരമില്ലെങ്കിൽ ദുഃഖാന്തനാടകം അസംഭവം, സ്വഭാവവിശ്ലേഷമില്ലെങ്കിലും അതു സംഭവിക്കാവുന്നതുമാകുന്നു. നമ്മുടെ അധികാಂശം അർപ്പാപീനകവികളുടേയും ദുഃഖാന്തരചനകൾ സ്വഭാവാഭിവ്യ

ജനയുടെ വിഷയത്തിൽ വിജയിച്ചിട്ടില്ല—രാജയപ്പെട്ടിട്ടേയുള്ളൂ. പൊതുവെ എല്ലാ കവികളെപ്പറ്റിയും പ്രായേണ ഇതാണ് പരമാർത്ഥം. ചിത്രകലയെക്കുറിച്ചും സത്യമിതുതന്നെ. സേങ്കിസി²നും പോളിഗോത്സിനും തമ്മിലുള്ള അന്തരം നോക്കുക. പോളിഗോത്സ് യഥാ യോഗ്യം, നല്ലവണ്ണം, സ്വഭാവത്തെ നിരൂപിക്കുന്നുണ്ട്; സേങ്കിസി സിന്റെ ശൈലിയിൽ സൗശീല്യമുണ്ട് ഇല്ല. കൂടാതെ, സ്വഭാവവൃഞ്ജ കമായ ഒട്ടേറെ പ്രഭാഷണങ്ങൾ കെട്ടിക്കെട്ടി അവതരിപ്പിക്കുക നിമിത്തം, അതിൽ നിക്ഷേപിച്ചിരിക്കുന്ന വിചാരവും പദസംഘാതവും എത്രതന്നെ പരിഷ്കൃതമായിരുന്നാൽപോലും അത്, ആ വശം താരതമ്യേന ദുർബ്ബലമാണെന്നു വരുകിൽ തന്നെയും, സമുചിതമായ കഥാനകത്തിന്റേയും സംഭവങ്ങളുടേയും കലാത്മകമായ സുന്ദര സംമിശ്രണം-സിദ്ധിച്ച നാടകങ്ങൾ വഴി സഹജമായി നേടാവുന്നപോലെ, സാരമായ കാരണികപ്രഭാവം ഉണ്ടാക്കുവാൻ സമർത്ഥമാകുന്നില്ല.

ദുഃഖാന്തനാടകത്തിലുൾപ്പെടുന്ന രാഗാത്മകവും പ്രഭാവസമൃദ്ധമായ ദൈവമായ തത്ത്വങ്ങളിൽ ഏറ്റവും പ്രബലമായ സ്ഥിതിവിപര്യയവും, അഭിജ്ഞാനവും കഥാനകത്തിന്റെ അദ്ഭുതങ്ങളാകുന്നു. ഇവയുടെ മേന്മയ്ക്കു താങ്ങായി ഒരു കാര്യം കൂടി പറയാം: നവമായി ഉദയംചെയ്ത കലാകാരന്മാർ ഭാഷ പരിഷ്കരിക്കുന്നതിലും സ്വഭാവചിത്രണം സഹലമാക്കുന്നതിലും മുൻകൂട്ടി സിദ്ധിവരുത്തിക്കൊള്ളാറുണ്ടെന്നിരുന്നാലും, കഥാനകം നിർമ്മിക്കുന്നതിൽ വിജയിക്കുവാൻ അവർ നീണ്ട കാലം വേണ്ടിവരുന്നതായി കാണാൻ കഴിയും. ആദികാലത്തെ കവികളിൽ, മിക്കവാറും, എല്ലാവരുടേയും നില ഇതുതന്നെയായിരുന്നു.

അതുകൊണ്ട്, കഥാനകം ദുഃഖാന്തനാടകത്തിന്റെ അതിപ്രധാനമായ തത്ത്വമാകുന്നു—ജീവാത്മാ ആകുന്നു: അടുത്ത സ്ഥാനമേ സ്വഭാവത്തിനു കിട്ടുന്നുള്ളൂ. ചിത്രകലയെ സംബന്ധിച്ചും ഇതാണ് ശരി. അടുക്കും പേച്ചിയുമില്ലാതെ, തോന്നിയതുപോലെ വാരികോരിതേച്ച നിറങ്ങൾ എത്രതന്നെ അഴുകേറിയതായിരുന്നാലും അത്, കലാപ്രേരിതമായ കൈകൾ വിദഗ്ദ്ധമായി വരയ്ക്കുന്ന പെരും രോചാചിത്രത്തിനു തരാൻ കഴിയുന്നതുപോലും, ആ നന്ദാ നമ്മിൽ ഉളവാക്കാറില്ല. ദുഃഖാന്തകാവ്യം നിസ്സന്ദേഹം കാര്യവ്യാപാരത്തിന്റെ അനുകരണമാണെന്നതാണ് സാരാംശം. അതു കർത്താക്കളുടെ അനുകരണംകൂടിയാണെങ്കിലും, ആ അനുകരണം കാര്യത്തെ ആശ്രയിച്ചാണ് നടക്കുന്നത്.

4. ഭാവവും ശീലവും

ഈ മുറയ്ക്ക്, മൂന്നാംസ്ഥാനം ഭാവത്തിന്റേതാണ്. നിലവിലുള്ള പരിതഃസ്ഥിതിയിൽ സംഭവവും സംഗതവുമായത് പ്രതിപാദിക്കാനുതകുന്ന സാമർത്ഥ്യമാണ് ഭാവം അഥവാ വിചാരം. രാജ്യതന്ത്രകലയുടേയും, ഭാഷണകലയുടേയും കാര്യമാണ് വക്ത്രത്വം. പ്രാചീനരായ കവികൾ തങ്ങളുടെ പാത്രങ്ങളെക്കൊണ്ട് പൗരഭാഷ പ്രയോഗിച്ചുവരാൻ കാരണ

മിതാണു്. അർവാചീനരായ കവികൾ അലങ്കാരഭാഷയാണു പ്രയോഗിക്കാറു പതിവു്.

ഒരു വ്യക്തിയുടെ അഭിരുചിയും വിരുചിയും പ്രദർശിപ്പിച്ചുകൊണ്ടു് ധാർമ്മികമായ പ്രയോജനം വ്യക്തമാക്കുന്നതേതോ അതാണു് ശീലം അഥവാ സ്വഭാവം. ഇതു പ്രകാശിപ്പിക്കാൻ കെല്പില്ലാത്ത വക്തവുമാ—അതായതു്, യാതൊന്നുകൊണ്ടു വക്താവു തനിക്കു് ഒരു വസ്തുവില്ലുള്ള രുചിയോ അരുചിയോ കാണിക്കുന്നതിൽ വിജയിക്കുന്നില്ലയോ അതു്—സ്വഭാവത്തിന്റെ ദ്യോതകമല്ല.

ഒരു വസ്തുവിന്റെ അസ്തിത്വമോ അഭാവമോ സിദ്ധിക്കുന്നിടത്തു്—ഏതെങ്കിലും സാമാന്യസ്വരൂപം വ്യക്തമാക്കുന്ന സദുക്തി സമുചിതമാംവണ്ണം ആഖ്യാനം ചെയ്യുന്നിടത്തു് മാത്രമേ ഭാവമുള്ളൂ.

5. പദയോജന

മുകളിൽ നിരൂപണം ചെയ്തവന്ന തത്ത്വങ്ങളിൽ നാലാമത്തേതാണു് പദയോജന അല്ലെങ്കിൽ ശബ്ദവിന്യാസം. മുമ്പു ഞാൻ സ്പഷ്ടമാക്കിയതുപോലെ പദയോജന എന്നതിന്റെ അർത്ഥം ‘ശബ്ദങ്ങളിലൂടെ അർത്ഥാഭിപ്രായജന’ എന്നാകുന്നു. ഇതിന്റെ പ്രാണനായ തത്ത്വം ഗദ്യത്തിലും പദ്യത്തിലും തുല്യമായി വർത്തിക്കുന്നുണ്ടു്.

6. ഗീതവും ദൃശ്യസംവിധാനവും

ശേഷിച്ച തത്ത്വങ്ങളിൽ, അലങ്കാരങ്ങളുടെ കൂട്ടത്തിൽ മുഖ്യം ഗീതമാകുന്നു. ദൃശ്യസംവിധാനത്തിന്നും അതിന്റേതായി ഭാവോത്തേജകമായ ഒരു ആകർഷണമുണ്ടു്, എങ്കിലും ദുഃഖാന്തനാടകത്തിന്റെ അനേകം അംഗങ്ങളുമായി താരതമ്യപ്പെടുത്തി നോക്കിയാൽ, കലാത്മകത്വം തീരെ കുറഞ്ഞതാണതു്. കാവ്യകലയുമായി അതിനുള്ള ബന്ധം ന്യൂനതമാകുന്നു. എന്തുകൊണ്ടെന്നാൽ, ദൃശ്യസംവിധാനവും പാത്രങ്ങളുടെ അഭിനയവും ഇല്ലെന്നുവന്നാൽപോലും ദുഃഖാന്തനാടകത്തിന്റെ പ്രഭാവം തീർച്ചയായും അനുഭവിക്കാം.³ അതുമല്ല, രദു്ഗപ്രഭാവമുണ്ടാക്കുവാനുള്ള സാമർത്ഥ്യം കവിയുടെ കലയിലുള്ളതിലുമധികം മഞ്ചശില്പിയുടേതിലാണുള്ളതു്.

7. കഥാനകത്തിന്റെ ദൈർഘ്യം

പറഞ്ഞുവന്ന സിദ്ധാന്തങ്ങളുടെ പ്രതിപാദനം അവസാനിപ്പിച്ചിട്ടു് ഇനി കഥാനകത്തിന്റെ ഘടനയെക്കുറിച്ചു നിരൂപിക്കാം. ദുഃഖാന്തനാടകത്തിന്റെ സർവ്വപ്രധാനവും മുഖ്യവുമായ തത്ത്വമാണതു്.

നമ്മുടെ നിർവചനമനുസരിച്ചു്, നിശ്ചിതമായ വിസ്താരമുള്ള സമഗ്രവും പുണ്ണവുമായ അനുരണനമാണല്ലോ ദുഃഖാന്തകാവ്യം. ആദിയും, മദ്ധ്യവും, അവസാനവുമുള്ളതാണു് പുണ്ണം. ഒരു ഹേതുവിന്റെ പരിണാമമല്ലാതിരിക്കുകയും, എന്നാൽ അതു കഴിഞ്ഞു് സ്വഭാവേന എന്തെ

കിലുമുണ്ടായിരിക്കുകയോ സംഭവിക്കുകയോ ചെയ്യുന്നതാണ് ആദി. സ്വയം അനി-പാദ്യമായോ, നിയമാനുസൃതമായോ മറേറതെങ്കിലും സംഭവത്തിന്റെ സഹജമായ അനുവർത്തിയായിരിക്കുകയും, എന്നാൽ അതിന്റെ അനുവർത്തിയായി വേറൊന്നും ഇല്ലാതിരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നതാണ് അവസാനം. സ്വയമേവ ഒരു സംഭവത്തെയോ സംഭവപരമ്പരയെയോ അനുഗമിക്കുകയും, അതിൻവണ്ണം മറ്റു സംഭവമോ സംഭവപരമ്പരയോ അതിനെ അനുഗമിക്കുകയും ചെയ്യുന്നതാണ് മദ്ധ്യം. അതിനാൽ സുസംഘടിതമായ കഥാനകത്തിന്റെ ആദിയും അവസാനവും, അകസ്സാത് തോന്നിയപോലെ അല്ലാതെ, ഈ തത്ത്വങ്ങളെ നിഷ്കർഷാപൂർവ്വം അനുസരിക്കുന്നവയായിരിക്കുന്നതിനാൽ.

ഏതു സുന്ദരവസ്തുവിലും—അതു ജീവനുജ്ജ്വലതോ അല്ലെങ്കിൽ അവയവങ്ങൾ ചേർത്തു സംഘടിപ്പിച്ച പൂർണ്ണമായ മറ്റു വസ്തുവോ ആയ്ക്കൊള്ളട്ടെ—അംഗങ്ങളുടെ വ്യവസ്ഥിതമായ അനുക്രമം മാത്രം ഉണ്ടായിരുന്നാൽ പോര; അതിനു സുനിശ്ചിതമായ ഒരു ആയാമം അല്ലെങ്കിൽ ദൈർഘ്യം കൂടി ഉണ്ടായിരിക്കണം. സുന്ദര്യത്തിന്റെ ആശ്രയം തന്നെ ആയാമവും വ്യവസ്ഥയുമാണ്. അതിസൂക്ഷ്മമായ പ്രാണി സുന്ദരമല്ല; അതിനെ കാണുന്നതിന്, മിക്കവാറും ഇല്ലെന്നു പറയത്തക്കവണ്ണം അത്ര ചുരുങ്ങിയ സമയമേ വേണ്ടു. അതിനാൽ അതിന്റെ പ്രതിബിംബം അസ്സഷ്ടമായേ മനസ്സിൽ പതിയുകയുള്ളു. അതേപോലെ, അത്യന്തം വിശാലമായ ആകാരത്തോടു കൂടിയ പദാർത്ഥവും സുന്ദരമല്ല; അതിന്റെ രൂപം മുഴുവൻ ഒന്നിച്ചു ഗ്രഹിക്കാൻ നമ്മുടെ ബുദ്ധിക്ക് കെല്ലില്ല. തൻമൂലം ദൃഷ്ടാവിന്റെ ചിത്തത്തിൽ അതിന്റെ പൂർണ്ണതയുടേയും ഏകത്വത്തിന്റേയും സമഗ്രമായ ഭാവന, ആയിരമായിരം യോജന നീണ്ട വസ്തുവിനെ നോക്കി തീർക്കാനാവാത്തപ്പോഴെന്നവണ്ണം, ഖണ്ഡിതവും ഏകദേശീയവുമായിട്ടേ ഉണ്ടാകയുള്ളു. കണ്ണുകൾക്ക് ഒരേ തവണ ഒന്നിച്ചു ഗ്രഹിക്കാവുന്നത്ര നിശ്ചിതമായ ആകാരം ജീവികൾക്കാവശ്യമാണ്. അതുപോലെ, പ്രയാസംകൂടാതെ ഓർമ്മനില്ക്കത്തക്കവിധം നിശ്ചിതമായ ആകാരവിസ്താരം കഥാനകത്തിന് ഉണ്ടായിരുന്നേ മതിയാവൂ.

എങ്കിലും, നാട്യാഭിനയത്തിന്റേയും പ്രത്യക്ഷമായ ഉപസ്ഥാപനത്തിന്റേയും വിസ്താരപരിമാണം കലാസിദ്ധാന്തത്തിന്റെ അംഗമല്ല. പണ്ട് യഥാർത്ഥത്തിൽ നടന്നുവന്നുവെന്നു കേൾക്കുംപോലെ, നൂറു ദൂരൊത്തനാടകങ്ങൾ ഒരേസമയം ഒന്നിച്ചു പ്രദർശിപ്പിക്കുമ്പോൾ കാലമാപകനാളോ⁴ ഉപയോഗിച്ചു അവയെ നിയന്ത്രിക്കു പതിവായിരുന്നു. നാടകത്തിന്റെ സ്വഭാവത്തിനനുരൂപമായി അതിന്റെ ദൈർഘ്യം നിർണ്ണയിക്കുന്ന പ്രക്രിയ ഏതാണ്ടിപ്രകാരമാണ്: വിസ്താരമേറുംപോലെയായിരിക്കും നാടകത്തിന്റെ ആകാരാശ്രിതമായ രമണീയതയുടെ തികവ്. എന്നാൽ തദ്പരാ അതിന്റെ സർവ്വാംഗവിനിമിഷമായ സ്പഷ്ടരൂപം സൂചകമായിരിക്കണമെന്ന നിഷ്കർഷ വിസ്മരിച്ചുകൂടാ സംഭവപരമ്പര

യ്ക്കുള്ളിൽ സംഭാവ്യതയുടേയും ആവശ്യകതയുടേയും ഔചിത്യവ്യവസ്ഥ പാലിച്ചുകൊണ്ട്, ദുർഭാഗ്യം സൗഭാഗ്യമായോ സൗഭാഗ്യം ദുർഭാഗ്യമായോ പരിണമിക്കുന്ന അവസ്ഥാവിശേഷം തെളിഞ്ഞുകാണാൻ കഴിയുന്നിടത്തു്, കമാനകത്തിന്റെ വിസ്താരത്തെ സംബന്ധിച്ച നിയമം അനുസരിച്ചിട്ടുണ്ടെന്നു പൊതുവേ തീരുമാനിക്കാം.

8. ഐക്യം

ചിലർ കരുതുംപോലെ, നായകൻ ഒരാളായിരിക്കുക എന്നതു് കമാനകത്തിന്റെ ഏകതയ്ക്കു പ്രമാണമല്ല. ഒരു വ്യക്തിയുടെ ജീവിതത്തിൽ ഉണ്ടാകാറുള്ള നാനാവിധമായ സംഭവങ്ങളെ ഏകീകരിക്കുവാൻ കഴിയുകയില്ല. ഒരു വ്യക്തിയുടെ കാര്യവ്യാപാരങ്ങൾ പലതായിരിക്കും. അവ മുഴുവൻ ഒറ്റൊറ്റ കാര്യത്തിൽ ഏകീകരിക്കാവുന്നതല്ല. ഹേരാക്ലിറ്റുസ്⁵, മേസേഇസ്⁶ അതുപോലെ അത്തരം മറ്റു കാവ്യങ്ങൾ രചിച്ച കവികൾക്കു് ഈ പാകപ്പിഴ പററിയിട്ടുണ്ടു്. ഹേരാക്ലിറ്റസ്⁷ ഒരു വ്യക്തിയാകയാൽ അയാളുടെ കഥ ഒറ്റ സംഭവമേ ആയിരിക്കൂ എന്ന് അവർ തെറ്റിധരിച്ചുപോയി. എന്നാൽ ഇവിടേയും മറ്റൊല്ലാവിഷയങ്ങളിലുമെന്നോണം ഹോമേരസിന്റെ പ്രതിഭ സർവ്വോത്തമമാണു്. തന്റെ സഹജമായ പ്രതിഭയും നൈപുണ്യവും പ്രയോഗിച്ചു് സത്യം സാക്ഷാത്കരിക്കുവാൻ ഹോമേരസിനു സാധിച്ചു. ഓഡ്യസ്സേഇത്ത(ഒഡിസി)യിൽ ഓഡ്യസ്സേഉസിന്റെ ജീവിതത്തിലെ എല്ലാ സംഭവങ്ങളും ഉൾപ്പെടുത്തിയിട്ടില്ല; അന്യോന്യം ആവശ്യകമോ, സംഭാവ്യമോ, സംബന്ധമോ അല്ലാത്ത സംഭവങ്ങൾ അതിൽ ഉപേക്ഷിച്ചിരിക്കുന്നു. ഒരു ഉദാഹരണം മാത്രം എടുത്തു കാണിക്കാം. പർനസസി⁸ന്മേൽ വെച്ചു് ഓഡ്യസ്സേഉസിനു മുറിവേറ്റ സന്ദർഭവും, ആളുകൾ തടിച്ചുകൂടിയപ്പോൾ അയാൾ ചെട്ടിമമായി ചെല്ലു ഉന്മാദപ്രകടനവും ഹോമേരസ് തന്റെ കാവ്യത്തിൽ കൊണ്ടുവരുന്നില്ല. ഈ സംഭവങ്ങൾക്കു തമ്മിൽ ആവശ്യകമോ സംഭാവ്യമോ ആയ സംബന്ധമില്ല. എന്റെ അഭിപ്രായത്തിൽ 'ഒന്നെ'ന്നു കരുതേണ്ടതായ കാര്യവ്യാപാരമാണു് ഓഡ്യസ്സേഇത്തയിലും ഈലിയദിലും കമാനകത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനം.

അനുക്രമണാത്മകമായ മറ്റു കലകളിൽ അനുക്രമമായ വസ്തുവെന്നായിരുന്നാൽ അനുക്രമിയും ഒന്നുതന്നെ ആയിരിക്കുംപോലെ, കാര്യവ്യാപാരത്തിന്റെ അനുക്രമിയായ കമാനകം ഏകവും, സർവ്വാംഗപൂർണ്ണവുമായ കാര്യത്തെ അനുക്രമിക്കുന്നതോടൊന്നിച്ചു്, അതിന്റെ ഘടന, അതിലെ ഒരംശംപോലും അങ്ങോട്ടോ ഇങ്ങോട്ടോ നീങ്ങിയാൽ സർവാംഗവും തകൻ താറുമാറായി തീരുമാറു്, ഇണങ്ങിപ്പോന്നതായിരിക്കുംവേണം. ഏതൊന്നിന്റെ സംയോഗമോ, വിധോഗമോ പ്രത്യക്ഷമായ യാതൊരു അന്തരവും വരുത്തുകയില്ലയോ, അതു പൂർണ്ണമായ ഒരു വസ്തുവിന്റെ സ്വാഭാവികമായ അംഗമാകയില്ല.

9. സംഭാവ്യത

വാസ്തവമായി നടക്കുന്നതു വിവരിക്കയല്ല, നടക്കാനിടയുള്ളതു— സംഭാവ്യതയുടേയും ആവശ്യകതയുടേയും നിയമമനുസരിച്ച് സംഭവിക്കാവുന്നതു—വർണ്ണിക്കുകയാണ് കവിയുടെ കർത്തവ്യമെന്ന് ഇപ്പോൾ വിശദമായല്ലോ. കവിഷാ ഇതിഹാസകാരനും തമ്മിൽ വ്യത്യാസം വരുത്തുന്ന ഉപാധി ഒരാൾ പദ്യവും മറേറആൾ ഗദ്യവുമെഴുതുന്നുവെന്നല്ല. ഹേരോദോട്ടസി¹⁰ന്റെ കൃതി പദ്യരൂപത്തിൽ വിവർത്തനം ചെയ്താൽപോലും അതു് ഇതിഹാസത്തിന്റെ പ്രകാരത്തരമായിരിക്കുകയേ ഉള്ളൂ. വൃത്തമുള്ളതിനാലോ, ഇല്ലാത്തതിനാലോ അതിന്റെ സഹജമായ സ്വഭാവം മാറുകയില്ല. ഇതിഹാസം നടന്നതു വിവരിക്കുന്നു; കാവ്യം നടക്കാനിടയുള്ളതു വർണ്ണിക്കുന്നു. ഇതാണു രണ്ടിനും തമ്മിലുള്ള വാസ്തവമായ ഭേദം.¹⁰ അതിനാൽ കാവ്യത്തിൽ ദാർശനികത്വം അധികമുണ്ട്; അതിന്റെ സ്വരൂപം ഇതിഹാസത്തിന്റേതിനെ അപേക്ഷിച്ച് ഭവ്യതരമാകുന്നു. സാമാന്യ (സാർവ്വലൗകിക)മായ സത്യത്തിന്റെ അഭിവ്യഞ്ജന കാവ്യത്തിന്റേയും, വിശേഷ (ഏകദേശീയ)മായതിന്റെ അഭിവ്യഞ്ജന ഇതിഹാസത്തിന്റേയും പ്രവൃത്തിയാണ്. വിശേഷമായ വകുപ്പിൽ പെട്ട ആരെങ്കിലും സംഭാവ്യതയുടേയോ ആവശ്യകതയുടേയോ നിയന്ത്രണത്തിനു വിധേയനായി നിന്നുകൊണ്ട്, ഏതെങ്കിലുമൊരു സന്ദർഭത്തിൽ പറയുകയോ പ്രവർത്തിക്കുകയോ ചെയ്യുന്നതിനെയാണ് ഞാൻ സാമാന്യമെന്നു പറഞ്ഞതു്. നാമരൂപവിശിഷ്ടരായ വ്യക്തികളെ ഉപകരണമാക്കി സാർവ്വലൗകികത (സർവ്വസാധാരണത്വം) നേടുകയാണ് കാവ്യത്തിന്റെ പ്രയോജനം.¹¹ അക്ലിബിആദേസ¹² ചെയ്തതും സഹിച്ചതും, നേരേമറിച്ച്, വിശേഷത്തിൽ ഉൾപെടുന്നു.

ഈ ഭേദം തീർച്ചയായും പ്രഹസനത്തിൽ സുസ്സഷ്ടമാണ്. പ്രഹസനകാരൻ ഒന്നാമതു് സംഭാവ്യതയെ ആശ്രയിച്ച് കഥാനകം നിർമ്മിക്കുന്നു, പിന്നീടു് സ്വഭാവത്തിനു യോജിച്ച പേരുകൾ ചേർക്കുന്നു. ഈ പ്രക്രിയ അവഗീതകാരന്മാരുടേതിൽ നിന്നു ഭിന്നമാണ്. വിശേഷ വ്യക്തികളെ ലാക്കാക്കി കവിത ചമയ്ക്കുകയാണ് അവർ ചെയ്യാറുപതിവു്.

ഇക്കാലത്തുതന്നെയും വാസ്തവമായപേരുകൾ ദുഃഖാന്തനാടകത്തിൽ പ്രയോഗിച്ചുവരുന്നുണ്ട് രണ്ടാണു് അതിന്റെ കാരണം: നടക്കാത്തതിന്റെ സംഭാവ്യതയിൽ നമുക്കു പൂർണ്ണമായ വിശ്വാസം വരാറില്ല. നടന്നതു്(=സംഭവിച്ചതു്) നടക്കാവുന്നതു്(=സംഭാവ്യം) ആണെന്നു തീർച്ചയായിരാം. അല്ലെങ്കിൽ അതെങ്ങനെ നടന്നു? എങ്ങനെ സംഭവിച്ചു? എങ്കിലും ചില ദുഃഖാന്തനാടകങ്ങളിൽ കേവലം ഒന്നു രണ്ടു പ്രസിദ്ധമായ പേരുകളും, ബാക്കി അനേകം കല്പിതനാമങ്ങളുമാണു കാണുന്നതു്. വേറെ ചിലതിൽ പ്രസിദ്ധനാമം ഒന്നുപോലും ഇല്ല. അഗമോന്റെ¹³ അൻമേളസിൽ¹⁴ മുഴുവൻ സംഭവങ്ങളും നാമങ്ങളും കാല്പനികമാണു്; എന്നിരുന്നാലും അവയിൽ നിന്നു ലഭിക്കുന്ന ആനന്ദം

ഒരുപ്രകാരത്തിലും സൂനമല്ല. അതുകൊണ്ട്, പ്രായേണ പുരാണ പ്രസിദ്ധമായ കഥയെ അവലംബിച്ചാണ് ദുഃഖാന്തനാടകം രചിക്കാവുന്നതിനെപ്പറ്റിയും, പരമ്പരാഗതമായ പ്രസിദ്ധ കഥകൾ സ്വീകരിച്ചു തീരുന്നതും എന്നു നിർബന്ധിച്ചുകൂടാ. ആ നിർബന്ധം, വാസ്തവത്തിൽ, വ്യക്തവും ഉപഹാസ്യവുമായിരിക്കും. എന്തുകൊണ്ടെന്നാൽ, പ്രഖ്യാതമായ വിഷയങ്ങൾ പോലും താരതമ്യേന ചുരുക്കംപേക്കു അറിയാവുന്നതിനാലും, എല്ലാവർക്കും അവ ആനന്ദസന്ദായകമായിരിക്കുന്നുണ്ട്.

പദ്യമുണ്ടാക്കുന്നവനെക്കാൾ കഥാനകമുണ്ടാക്കുന്നവനാണ് കവി അഥവാ കർത്താ എന്നു പേരിനർഹം. കവിയായത് അനുസരിക്കുന്നതിനാലാണ്; കാല്പനയായല്ലോ അനുസരിക്കുന്നതും. സംയോഗവശാൽ ഐതിഹ്യസാഹിത്യമായ വിഷയം കൂടി വരിക്കാനിടവന്നുപോയെന്നിരിക്കുന്നതും, അയാളുടെ കവി എന്ന നിലയ്ക്കു യാതൊരു കോട്ടമോ വാട്ടമോ വരുകയില്ല. വാസ്തവമായി നടന്നത് സംഭവിച്ചതിന്റേയും സംഭാവ്യതയുടേയും നിയമങ്ങൾക്കു വിപരീതമാണെന്നു ധരിക്കാൻ കാരണമില്ലെന്നു കണ്ടുപിടിക്കാനുള്ള കെല്ലാണ് അയാളെ കവി അല്ലെങ്കിൽ കർത്താവായതും.

10. ഉപാഖ്യാനം

കഥാനകങ്ങളിലും വ്യാപാരങ്ങളിലും നികൃഷ്ടമായത് ഉപാഖ്യാനാത്മകമാണ്. സംഭാവ്യമോ ആവശ്യകമോ ആയ പെൺപുരുഷമിളിഞ്ഞു, ഒരു ഉപാഖ്യാനത്തെ അല്ലെങ്കിൽ അംകത്തെ തുടർന്നു വേറൊരു ഉപാഖ്യാനം അല്ലെങ്കിൽ അംകം എന്നു മുറയ്ക്കു് ആ പത്തിച്ചുപോകുന്ന കഥാനകത്തെ ഉദ്ദേശിച്ചാണ് ഉപാഖ്യാനാത്മകമെന്നു ഞാൻ പറഞ്ഞത്. കുകവികൾ തങ്ങളുടെ കഥകൾക്കൊട്ടുതന്നെയാണ് അത്തരം കാവ്യങ്ങൾ രചിക്കാറുള്ളത്. എന്നാൽ സത്കവികൾ അങ്ങനെ ചെയ്യുന്നത് അഭിനേതാക്കളെ തൃപ്തിപ്പെടുത്താൻ മാത്രമാണ്. മത്സരത്തിനായി പ്രദർശനയോഗ്യമായ കൃതികളെഴുതാൻ തുനിയുന്ന അവർ കഥാനകത്തെ ബലപൂർവ്വം അതിന്റെ സ്വാഭാവികമായ ആയാമത്തിലുപധികം നീട്ടുകയും, അങ്ങനെ പലപ്പോഴും അതിന്റെ നൈസർഗ്ഗികമായ പ്രവാഹത്തിൽ വിചലനം വരുത്തുന്ന ഗതികേടിലകപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്.

ദുഃഖാന്തനാടകം പൂർണ്ണമായ വെറുമാരു കാല്പനവ്യാപാരത്തിന്റെ അനുരണനമല്ല, അതു ഭയവും കരുണയും ജാഗ്രതമാക്കുന്ന സംഭവപരമ്പരയുടെ അനുരണനംകൂടിയാകുന്നു. കേവലം സംഭവങ്ങളല്ല, സംഭവങ്ങളുടെ പരിണാമങ്ങളും നമ്മുടെ മുമ്പാകെ പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ടുകൊണ്ടിരിക്കുകയാണ്. അത്തരം പ്രഭാവമുളവാക്കാൻ തക്ക സമ്യക്രോഷമായ വിധി; അവയ്ക്കു കാര്യകാരണങ്ങളുടെ അടങ്കം മുറയും ഉണ്ടെന്നു വന്നാൽ ആ പ്രഭാവം കൂടുതൽ ഗൗരവാന്വപിതമായിരിക്കുകയും ചെയ്യും. അപ്പോൾ അവ ആകസ്മികമായി, സ്വയമേവ, സംഭവിക്കാവുന്നതിലും എത്രയോ ഏറെ

കരുണാമയമായ കൗതൂഹലം വളർത്തിക്കൊണ്ടിരിക്കും. പ്രയോജനത്തിന്റെ പ്രതീതിയുണ്ടാകുന്ന വേളയിൽ ആകസ്മികമായ സംഭവങ്ങൾ അത്യധികം രോധകമായുരുമെന്നു തീർച്ചയാണല്ലോ. അർഗ്ഗോസിത്¹⁶ പ്രതിഷ്ഠിച്ചിരിക്കുന്ന മിത്സസ് പ്രതിമ ഇവിടെ ഉദാഹരണമായെടുക്കാം. മിത്സസിനെ വധിച്ച ഛാതകൻ ഉത്സവകാലത്തു് പ്രതിമയെ നോക്കി നില്ക്കവേ, പ്രതിമ അയാളുടെ മേൽ വീണു് അയാളെ കൊല്ലുന്നു. ഇതു പോലത്തെ സംഭവങ്ങൾ ഖേദം ആകസ്മികമാണെന്നു തോന്നാറില്ല. അതുകൊണ്ടു്, ഈ തത്ത്വങ്ങളിവേൽ കെട്ടി ഉയർത്തിയ കഥാനകം നിസ്സന്ദേഹം സർവ്വാത്മമാകുന്നു *

11. സരളവും ജടിലവുമായ കഥാനകം

കഥാനകം ഒന്നുകിൽ സരളമോ അല്ലെങ്കിൽ ജടിലമോ ആയിരിക്കും. അനുരണനവിഷയമായ യഥാർത്ഥ ജീവിതത്തിലെ വ്യാപാരങ്ങളിലും ഈ രേഖം സ്പഷ്ടമായി കാണാറുണ്ട്. സരളശല്യം ഇവിടെ പ്രയോഗിച്ചിരിക്കുന്നത് ഏകവും അനുവദിപ്പാവുന്ന കാര്യവ്യാപാരത്തെ കുറിച്ചാണു്. അതിൽ സ്ഥിതിവിപര്യയവും അഭിജ്ഞാനവുമില്ലാതെ തന്നെ ഭാഗ്യപരിവർത്തനം നടക്കുന്നു.

സ്ഥിതിവിപര്യയമോ, അഭിജ്ഞാനമോ അഥവാ രണ്ടിന്റെയും ചേർച്ചയോ മൂലം ഈ പരിവർത്തനമുണ്ടാകുന്ന സന്ദർഭത്തിലെ കാര്യവ്യാപാരം ജടിലമാകുന്നു. കഥാനകത്തിന്റെ ആകൃന്തരമായ വസ്തു സംവിധാനത്തിൽ നിന്നാണു് ഇതു സംഭവിക്കുന്നതു്. തന്നിമിത്തം, പർവത്തിയായ സംഭവങ്ങൾ, പുറുപ്പത്തിയായ വ്യാപാരങ്ങളുടെ ആവശ്യകതമോ, സംഭാവ്യമോ ആയ പരിണാമമാണിതു്. ഏതെങ്കിലുമൊരു സംഭവം മറ്റേതെങ്കിലും സംഭവത്തിന്റെ ഫലസ്വരൂപമായിരിക്കുകയോ, അനുവർത്തിയായിരിക്കുകയോ ചെയ്യുമ്പോൾ രണ്ടിനും തമ്മിൽ വലിയ അന്തരമുണ്ടായിരിക്കും.

12. സ്ഥിതിവിപര്യയം

കാര്യവ്യാപാരത്തിൽ വ്യത്യസ്തം ഭവിക്കുമാറുള്ള പരിവർത്തനമാണു് സ്ഥിതിവിപര്യയം. എപ്പോഴും ഈ വ്യത്യസ്തം ആവശ്യകതയുടേയും സംഭാവ്യതയുടേയും നിയമങ്ങൾക്കു വിധേയമായിരിക്കുകയേ ഉള്ളൂ.

ദൃഷ്ടാന്തത്തിനു്, ഓളദിപുസിയിലെ¹⁷ ദൂതന്റെ പ്രവേശനം ഓളദിപുസിൽ ഉത്സാഹം വളർത്താനും തന്റെ മാതാവിനെപ്പറ്റി അയാൾക്കുണ്ടായ സംഭ്രമം നീക്കാനുമാണെങ്കിലും, അതോടൊന്നിച്ചു്, ഓളദിപുസിന്റെ ജനനരഹസ്യം കൂടി ദൂതൻ വെളിപ്പെടുത്തിയതിനാൽ, അതിന്റെ ഫലം നിതാന്തം പ്രതികൂലമായി മാറി. ഇതുപോലെ, ലൂൻകേളസിൽ¹⁷, ലൂൻകേളസിനെ വധിക്കാൻ കൊണ്ടുപോകുമ്പോൾ, അയാളെ വധിക്കാൻ ഉദ്ദേശിച്ചുകൊണ്ടാണു് ദൻറോസ്¹⁸ അനുഗമിക്കു

* ഉപാഖ്യാനങ്ങളുടെ ചേർച്ച (22-ാം ഗീർഷകം) നോക്കുക.

നാതു്. എന്നാൽ, ഭൂതകാലാധാരങ്ങളുടെ ചലനമെന്നാണു് ലൂൺകേ ഉൾ രക്ഷപെടുകയും ദിൻൌസ് വധിക്കപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നു.

13. അഭിജ്ഞാനം

അഭിജ്ഞാനത്തിൽ നിക്ഷേപിച്ചിരിക്കുന്ന ഭാവം, ജ്ഞാനമായി പരിണമിക്കുന്ന അജ്ഞാനമെന്നാണെന്നു്, ആ ഗണ്യം സ്വയം ചെട്ടിയിക്കുന്നുണ്ടു്. കവി ആരുടെ സൗഭാഗ്യം വർദ്ധിക്കുവാനിഷ്ടപ്പെടുന്നുവോ, അവരുടെ മനസ്സിൽ അന്യോന്യം പ്രേമഭാവവും, ആരുടെ ദുർഭാഗ്യം വർദ്ധിക്കുവാൻ ഇഷ്ടപ്പെടുന്നുവോ അവരുടെ മനസ്സിൽ അന്യോന്യം വെറുപ്പും, അഭിജ്ഞാനം മൂലം, ഉണ്ടാകുന്നു.

• ഓളിപ്പുറുപ്പിലേതുപോലെ, സ്ഥിതിവിപര്യയത്തോടൊന്നിച്ച് ഉദിക്കുന്ന അജ്ഞാനമാണു് അഭിജ്ഞാനത്തിന്റെ സർവ്വോത്തമമായ രൂപം.

കൂടാതെ, അഭിജ്ഞാനത്തിന്റെ ചേർ പ്രകാരങ്ങളുണ്ടു്. തെല്ലാ ഗണ്യമല്ലാത്ത ജഡപദാർത്ഥങ്ങൾ പോലും അഭിജ്ഞാനത്തിന്റെ സാധനമായി വന്നിട്ടു്, അവയെ ഒരു വൃക്കയിലൊക്കിലും കാര്യം ചെയ്തവോ ചെയ്തില്ലയോ എന്നു കണ്ടു പിടിക്കാനോ, തിരിച്ചറിവാനോ ഇടയാകുന്നു. എന്നാൽ നാം പ്രതിപാദിച്ചുവന്നതിൽവണ്ണം, കാര്യവ്യാപാരവും കഥാനകവുമായി മറ്റൊരാൾക്കു മേൽ ഉറവേഴ്ത്തേണ്ടതു് വൃക്കയിലൂടെ ഉണ്ടാകുന്ന അഭിജ്ഞാനത്തിനാണു്. ആ അഭിജ്ഞാനം, സ്ഥിതിവിപര്യയവുമായി ചേർന്നു്, ദുഃഖമോ അല്ലെങ്കിൽ കരുണയോ ഉളവാക്കും. നമ്മുടെ നിർവ്വചനമനുസരിച്ചു്, ദുഃഖാന്തനാടകത്തിൽ ചിത്രീകരിക്കുവാൻ യോഗ്യം ഏതാദ്യമായ പ്രഭാവമുണ്ടാകുന്ന കാര്യവ്യാപാരമാണു്. അതുതന്നെയല്ല, അപ്രകാരമുള്ള സ്ഥിതികൾക്കധീനമാണു് സൗഭാഗ്യത്തിന്റേയും ദുർഭാഗ്യത്തിന്റേയും പ്രശ്നം.

അഭിജ്ഞാനമുണ്ടാക്കുന്നതു വൃക്കകളാകുന്നു. അപ്പോൾ ഒരു വൃക്കയിലൂടെ മാത്രം അഭിജ്ഞാനം മറ്റൊരുവനിൽ ഉണ്ടാകാമെന്നും, അവിടെ രണ്ടാമൻ മുന്പുതന്നെ ജ്ഞാതനായിരിക്കണമെന്നും, അല്ലെങ്കിൽ ഇരുവരും അന്യോന്യം അഭിജ്ഞാനമുള്ളവരായിരിക്കണമെന്നും വരാവുന്നതാണു്. ഓരോപ്പുറുപ്പിനെ¹ എല്ലിച്ച എഴുത്തിലൂടെ അയാൾ ഇംഗ്ലീഷ്ഗണിതയ² തിരിച്ചറിയുന്നുവെങ്കിലും, അന്നാണെന്നു് അവളെ ധരിപ്പിക്കുവാൻ വീണ്ടും അഭിജ്ഞാനാഭിനയം ആവശ്യമായി വരുന്നു.

14. യാതനാദൃശ്യം

ഇപ്പോൾ, കഥാനകത്തിന്റെ രണ്ടു് അംശങ്ങളായ സ്ഥിതിവിപര്യയത്തിന്റേയും അഭിജ്ഞാനത്തിന്റേയും ആധാരഭൂതമായ തത്ത്വം ആകസ്മികതയാണെന്നു സ്പഷ്ടമായല്ലോ.

മൂന്നാമത്തെ അംഗം യാതൊന്നാഭ്യുമാകുന്നു. ചാതുര്യമോ, കഷ്ടപ്രദമോ ആയ ക്രിയാവ്യാപാരങ്ങൾ അതിലുൾപ്പെടും. മരണം, ശാരീരികമായ പ്രപീഡനം, ക്ഷതമേല്പിക്കുക, മുതലായ ത്രാസദൃശ്യങ്ങൾ നാട്ടുവേദിയിൽ പ്രദർശിപ്പിക്കുന്ന പ്രക്രിയയാണത്²¹.

15. ദുഃഖാന്തനാടകത്തിന്റെ ഭാഗങ്ങൾ

ദുഃഖാന്തനാടകത്തിന്റെ ഗുണങ്ങളാണെന്നു കരുതേണ്ടതായ തത്വങ്ങൾ നിരൂപിച്ചുകഴിഞ്ഞു. ഇപ്പോൾ അതിന്റെ ചലനാഗതമായ ഭാഗങ്ങളുടെ സമീക്ഷയിലേർപ്പെടുന്നു. പ്രസ്താവന, ഉപാഖ്യാനങ്ങൾ, ഉപസംഹാരം, വൃന്ദഗീതം ഇവയാണ് ദുഃഖാന്തനാടകത്തിന്റെ ഘടകങ്ങളായ ഭാഗങ്ങൾ. പൂർവ്വഗാനവും ഉത്തരഗാനവും വൃന്ദഗീതത്തിൽ ഉൾപ്പെടുന്നു. എല്ലാ നാടകങ്ങളിലും കാണുന്നവയാണിവ. 'എന്നാൽ അഭിനേതാക്കൾ നാട്ടുവേദിയിൽനിന്നുകൊണ്ടുതന്നെ നിർവ്വഹിക്കുന്ന ഗായനവും സമവിലാപവും ഐക്യമാണ്—അവ എല്ലാ നാടകത്തിലും നടക്കാറില്ല.

അവയുടെ നിർവ്വചനം

ദുഃഖാന്തനാടകത്തിലെ പൂർവ്വഗാനത്തിനു മുമ്പുള്ള ഭാഗം മുഴുവൻ പ്രസ്താവനയാണ്. പൂർണ്ണമായ വൃന്ദഗീതങ്ങൾ കിടയ്ക്കുള്ള അംഗമെല്ലാം ഉപാഖ്യാനമാണ്. ദുഃഖാന്തനാടകത്തിൽ ഏതൊരു പൂർണ്ണമായ ഭാഗത്തിനു ശേഷം വൃന്ദഗീതമില്ലയോ ആ ഭാഗമാണ് ഉപസംഹാരം. വൃന്ദഗീതത്തിന്റെ പൂർവ്വഭാഗമെന്നത് ഗായകവൃന്ദം ചെയ്യുന്ന ഒന്നാമത്തെ സമ്മിളിതമായ ഉച്ചാരണമാണ്. ഗായകവൃന്ദത്തിന്റെ ആഹ്വാനഗീതമാണ് ഉത്തരഗാനം: ഇതിൽ സഗണം²², അതായത് ഗുരുലഘുക്രമത്തിൽ ദ്വിമാത്രികമായ ചതുഷ്പദി, പ്രയോഗിക്കരുതെന്നാണ് വിധി. ഗായകവൃന്ദം ഒന്നുപേര്, ഒരേ സമയം, ഒതുചെയ്യുന്ന രോദനമാണ് സമ്മിളിത വിലാപം അഥവാ സമവിലാപം.

ദുഃഖാന്തനാടകത്തിന്റെ അദ്ദേഹമായ അംഗങ്ങൾ മുമ്പു വിശദമാക്കിയിട്ടുണ്ടല്ലോ. ഘടനയിൽ അടങ്ങുന്ന വേറെ വേറെ ഭാഗങ്ങൾ—ദുഃഖാന്തനാടകത്തെ ഏതേതു വകുപ്പുകളിൽ പിരിക്കാമോ അവ—ഇവിടെ ചർച്ചചെയ്തുകഴിഞ്ഞു.

16. കാരുണികവ്യാപാരം

i. മൗലികതത്ത്വം

ഇനി, ക്രമപ്രകാരം, കഥാനിർമ്മാണത്തിൽ കവിയുടെ സാധ്യമെന്നായിരിക്കണമെന്നും, എന്തൊക്കെയാണു സ്വീകാര്യമല്ലാതിരിക്കേണ്ടതെന്നും, ദുഃഖാന്തനാടകത്തിന്റെ വിശിഷ്ടമായ പ്രഭാവം എങ്ങനെയാണുണ്ടാക്കുന്നതെന്നും പര്യാലോചിക്കയാണാവശ്യം.

നാം പ്രസ്താവിച്ചതുപോലെ, പൂർണ്ണസാഹചര്യം നേടേണ്ടുന്ന ദുഃഖാനുനാടകത്തിന്റെ കഥാഖടന സരളമായിരിക്കുകയും, ജടിലമായിരിക്കുകയാണോ വേണ്ടത്. അത് കരുണയും ഭയവും ഉളവാക്കുന്ന വ്യാപാരങ്ങളുടെ അനുഭവമായിരിക്കുകയും വേണം. ദുഃഖാനുനാടകത്തിന്റെ വ്യാവർത്തമായ ധർമ്മമതമാണ്. ഭാഗ്യപരിവർത്തനം പ്രതിഫലിക്കുമ്പോൾ, സത്പാത്രത്തിന്റെ ഉത്കർഷത്തിൽനിന്ന് അപകർഷത്തിലോട്ടുള്ള പതനമല്ല പ്രദർശനീയമെന്ന് ഇതിൽനിന്ന് സിദ്ധിക്കുമല്ലോ. എന്തുകൊണ്ടെന്നാൽ, ആ പതനം കരുണ ഉണർത്തുകയോ, ഭയം ഉളവാക്കുകയോ ചെയ്യുന്നില്ല; നേരേമറിച്ചു, അതു നമ്മിൽ ആഘാതമേല്പിക്കുകയേ ഉള്ളൂ. രണ്ടാമത്, ഏതെങ്കിലും ദുഷ്ടപാത്രത്തെ അപകർഷത്തിൽനിന്ന് ഉത്കർഷത്തിലോട്ട് ഉയർത്തുന്ന ചിത്രവും പ്രദർശിപ്പിച്ചുകൂടാ. എന്തുകൊണ്ടെന്നാൽ, ആ നില ദുഃഖാനുനാടകത്തിന്റെ ആത്മാവിന് അത്യന്തം പ്രതികൂലമാണ്—അതിൽ ദുഃഖാനുനാടകത്തിന്റെ അഭിലഷിതമായ ഗുണം ലേശമില്ല; അതിൽ നിന്ന് ധർമ്മികഭാവന പരിതൃപ്തമാകുകയോ, കാരണവൃത്തിയോ ഭയമോ പ്രബുദ്ധമാകുകയോ ചെയ്യുന്നില്ല. അതിദുഷ്ടനായ വ്യക്തിയുടെ അധഃപതനം പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നതും സംഗതമല്ല—അതരം കഥാനകത്തിന് ധർമ്മികഭാവന തൃപ്തിപ്പെടുത്താൻ തീർച്ചയായും കഴിയുമെങ്കിലും, കരുണയോ ഭയമോ ഉണർത്തുവാൻ തരിമ്പും ശേഷിയില്ല. നിർദ്ദോഷിയായ പാത്രത്തിനു വന്നുകൂടുന്ന വിപത്തിൽനിന്ന് മാത്രമേ കരുണാഭാവം പ്രചോദിക്കുകയുള്ളൂ—നമുക്കു തുല്യമായ പാത്രത്തിന്റെ വിപത്തിൽനിന്ന് മാത്രമേ ഭയമുളവാകൂ. അതിനാൽ, മുമ്പു പറഞ്ഞതുപോലുള്ള സംഭവങ്ങൾ കരുണാജനകമോ ഭയോത്പാദകമോ ആകയില്ല.

അപ്പോൾ, നാം നിശ്ചയിച്ച രണ്ടു പരമാവധികൾക്കുമിടയുള്ള സ്വഭാവരൂപം ശേഷിക്കുന്നു. ആ പാത്രം അത്യന്തം സുശീലനും ന്യായപരായണനുമല്ലെങ്കിലും, തന്റെ തികഞ്ഞ ദുഷ്ടനോ, പാപമോ നിമിത്തമല്ല, ഏതെങ്കിലും വലിയ തെറ്റോ അജ്ഞതയോ നിമിത്തമാണ്, ദുർഭാഗ്യത്തിൽ കടുങ്ങുന്നത്. ആ വ്യക്തി ഓളുദിപുസിനെയോ, ദുഃഖേന്ദുസി² നെയോ പോലെ, നല്ല പ്രസിദ്ധനോ, ധനാധ്യനോ, മറ്റേതെങ്കിലും തരത്തിൽ യശസ്വിയായ കലിനനോ ആയിരിക്കുകയും വേണം.

(ii.) കഥാഖടന

സുസംഘടിതമായ കഥാനകം ഏകപാണ്ഡിത്യമായിരിക്കണം—ചിലർ പറയുമ്പോലെ ദ്വിപാണ്ഡിത്യമായിരിക്കരുത്. ഭാഗ്യപരിവർത്തനം അപകർഷത്തിൽ നിന്ന് ആരംഭിച്ചു ഉത്കർഷത്തിൽ വന്ന് അവസാനിച്ചുകൂടാ; നേരേമറിച്ചു ഉത്കർഷത്തിൽനിന്ന് തുടങ്ങി, അപകർഷത്തിൽ ചെന്നെത്തുകയാണു വേണ്ടത്. എന്നാലത്ത് ഏതെങ്കിലും ദുർ

ഗുണത്തിന്റെ ചിലമാണെന്നു വരുകയുണ്ടതു്. അതു് ഭയങ്കരമായ ഏതെങ്കിലും തെറ്റുപറ്റിയതിനാലോ, ദുർബ്ബല്യമുണ്ടായതായിരിക്കുകയോ വേണം.²⁴ പാത്രമാകട്ടെ, ഞാൻ നിർദ്ദേശിച്ചതുപോലെയാ, അല്ലെങ്കിൽ അതിലും നല്ലതോ ആകാം—ചീത്തയാകരുതുതാനും.

നാടകശാലയിലെ കീഴ്നടപ്പു് എന്റെ മതത്തിനു പോഷകമാണു്. ആരംഭകാലത്തു് കവികൾ എവിടെനിന്നെങ്കിലും ഏതെങ്കിലും ഐതിഹ്യകഥ അതോപടി എടുത്തു് വീണ്ടും ചൊല്ലി കേൾപ്പിച്ചുപോന്നു. എന്നാൽ ഇന്നാകട്ടെ, സർവ്വശ്രേഷ്ഠമായ ദുഃഖാന്തനാടകങ്ങളെല്ലാം ഏതാനും വില കുലങ്ങളുടെ കഥയെ മാത്രം ആശ്രയിക്കുന്നു. ഉദാഹരണാതീതം, ഇക്കാലത്തു് അഡ്വക്കേറ്റ്²⁵, ഓളടിപുസ്, ഒരേസ്കേസ്, മേലേക്കാമർ²⁶, തേലേഫസ്²⁷ മുതലായവയുടേയും, അപരേപോലുള്ള അന്യരുടേയും ജീവചരിത്രത്തെ ആധാരമാക്കി, അവർ എന്തെങ്കിലും രേഖാമൂലമായ വിവരങ്ങളാക്കിയവരോ, സമീപിച്ചവരോ ആയിരുന്നതിനാൽ, അവരുടെ കഥകൾ അവതരിപ്പിക്കുന്നു.

കലാപരമായ നിഷ്കൃഷ്ടനിയമങ്ങളനുസരിച്ചു് സർവ്വകലാസംസ്കൃതം കൈവരുത്തണമെന്നിൽ ഇപ്പോൾ നിർദ്ദേശിച്ചപ്രകാരമായിരിക്കണം ദുഃഖാന്തനാടകത്തിന്റെ രചന. ഏളിവിദേവ്²⁸ന്റെ നാടകങ്ങൾ—അവയിൽ അധികവും ദുഃഖാന്തങ്ങളാണ്—ഈ സിദ്ധാന്തങ്ങൾ നേരാംവണ്ണം അനുസരിച്ചുവരുന്നതിനാൽ, വിലയുടെ ആക്ഷേപത്തിനു വിഷയിടവിച്ചിട്ടുണ്ട്. എന്നാൽ ഞാൻ മുമ്പുതന്നെ വിശദമാക്കിയിട്ടുള്ളതുപോലെ, അസൂയകരമായ പശുപന്ധനംതന്നെയാണ് വാഞ്ചനീയം. അത്തരം നാടകങ്ങൾ ചിലപ്രദമായി അവതരിപ്പിക്കുവാൻ കഴിഞ്ഞാൽ, അവ നാട്യവേദിയിൽ അഭിനയിക്കുമ്പോൾ എല്ലാ റാരിറ്റിയുടെയും കാരണികപ്രഭാവമുണ്ടാക്കുമെന്നതുതന്നെയാണ് എന്റെ മതത്തിനു സർവ്വാപരി പൂഷ്ഠിനൽകുന്ന പ്രമാണം. തന്റെ വിഷയവസ്തു സംഭടിപ്പിക്കുന്നതിൽ ഏളിവിദേവ് പല കാര്യങ്ങളും വരുത്തിയിട്ടുണ്ടെന്നിരുന്നാലും, കാരണികമായ പ്രഭാവമുണ്ടാക്കുവാൻ വേണ്ടതായ കഴിവിനെപ്പറ്റി പറയുന്നതായാൽ, കവികളുടെ കൂട്ടത്തിൽ അദ്ദേഹത്തിന്റെ സ്ഥാനം പരമോച്ചമാണെന്നു സമ്മതിച്ചു തീരൂ.

ചിലർ ഒന്നാലിയിൽ ഉൾപ്പെടുത്തുന്ന ദുഃഖാന്തരൂപങ്ങളെ അവർ രണ്ടാംതരമാക്കി എണ്ണുന്നു. ഓദ്യസ്സേഇആയിലെ കഥാനകം പോലെ അവയിലേതു് ദ്വിപദഗോഷുമായിരിക്കും—അതിന്റെ പരിണാമം സത്പാത്രങ്ങളെ സംബന്ധിച്ചു് ഒരുവിധവും, ദുഷ്ടപാത്രങ്ങളെ സംബന്ധിച്ചു് മറ്റൊരു വിധവുമായിരിക്കും. പ്രേക്ഷകലോകത്തിന്റെ ദുർബ്ബല്യം നിമിത്തം അതാണ് നല്ലതെന്നു വന്നു; പ്രേക്ഷകരുടെ ഇഹലോകസരണം അതിന്റെ രചന നടന്നു. ദുഃഖാന്തരൂപത്തിൽനിന്നുണ്ടാകുന്ന വാസ്തവമായ ആനന്ദമല്ല അതിൽ നിന്നു സിദ്ധിക്കുന്ന ആന

നാഭാസം. പ്രഹസനത്തിനു പ്രയോജനപ്പെടുന്ന കഥാനകമാണത്; അതിൽ, മൂലകഥയിൽ വർണ്ണിച്ചിരിക്കുന്ന പരമശതകൾ പോലും, ഓരോ ജ്യോതിനേയും ഐശിന്ധ്യസിനേയും പോലെ, അവസാനം അന്യോന്യം ഉറവിടങ്ങളായിട്ട് രംഗം വിടുന്നു — അവിടെ ആരും വധിക്കുന്നില്ല; വധിക്കപ്പെടുന്നമില്ല.

17. രംഗസജ്ജീകരണം

നാടകവേദിയുടെ സജ്ജീകരണത്തിലൂടെയും ഭയവും കരുണയും ഉണ്ടാക്കാം. രചനയുടെ ആദ്യത്തെ ഘട്ടം വഴിയും അവ ഉണ്ടാകാവുന്നവതന്നെ. വാസ്തവത്തിൽ സുന്ദരവും, കവിയുടെ ഉദ്യമങ്ങളെയെ ജ്യാമിപ്പിക്കുന്നതും രണ്ടാമത്തെ പ്രക്രിയയാകുന്നു. പ്രേക്ഷണം കൂടാതെ, കഥയുടെ ഗ്രാമണമാത്രത്താൽ സമുദയരെ ഭയം കൊണ്ട് വിറപ്പിക്കുവാനും, കരുണകൊണ്ട് ആർദ്രരാക്കുവാനും കെല്പുള്ളതായിരിക്കണം കഥാനകത്തിന്റെ ഘടന. ഓളിപ്പുറപ്പെട്ട് കഥ കേൾക്കുവാൻ തന്നെ നമ്മുടെ മനസ്സിൽ ഇത്തരം പ്രഭാവം പതിയുന്നുണ്ട്. ഈ പ്രഭാവം രംഗസംവിധാനംമൂലമുണ്ടാക്കുക അത്ര കലാത്മകമായ കാര്യമല്ല; അതുമല്ല, അത് ബാഹ്യമായ സാധനങ്ങളെ ആശ്രയിക്കുകയല്ല ചെയ്യുന്നുണ്ട്. രംഗമണ്ഡപത്തിലെ സാധനങ്ങളെ പയോഗിച്ച്, ഭയാനകത്തിനു പകരം വിദ്യുപധാരണ വരുത്തുവാൻ — ഭയത്തിനുപകരം സ്നേഹം ഉണ്ടാക്കുവാൻ — ദുഃഖാനുഭവത്തിന്റെ പ്രയോജനമെന്തെന്നു ലവലേശം അറിയാത്തവരാണ്. ദുഃഖാനുഭവത്തിൽനിന്നു നാം പ്രതീക്ഷിക്കേണ്ടത് അതിന്റെതായ ആനന്ദത്തിന്റെ വിശിഷ്ടമായ പ്രകാരമാകുന്നു, ആനന്ദത്തിന്റെ ഏല്പാ പ്രകാരങ്ങളുമല്ല. അനുഭവംവഴി ഉത്തേജിതമാകുന്ന ഭയത്തിലും കരുണയിലും നിന്നാണ് അത്തരം ആനന്ദം കിട്ടേണ്ടത്. അതിനാൽ സംഭവങ്ങളിൽ ആ ഗുണം ഉണ്ടായിരിക്കേണ്ടതാണ്.

18. കാരുണികവും ഭയാനകവുമായ സ്ഥിതികൾ

ഭയാനകവും കരുണാജനകവുമായ സ്ഥിതികളേവയെന്നു ഇപ്പോൾ വിവരിക്കാം.

മുകളിൽ പറഞ്ഞ പ്രഭാവമുണ്ടാക്കുവാൻ കഴിയുന്ന കാര്യവ്യാപാരം പരസ്പരം മിത്രങ്ങളോ, ശത്രുക്കളോ, ഉദാസിനരോ ആയ വ്യക്തികൾ തമ്മിലേ ആയിരിക്കൂ. ശത്രു തന്റെ ശത്രുവിനെ വധിക്കുകയോ, വധിക്കാതെത്തന്നെ വെട്ടാൽ അവന്റെ കൃത്യത്തിലോ, സങ്കല്പത്തിലോ കരുണാപ്രചോദകമായി ഒന്നുമില്ല; എങ്കിലും യാതൊരു പ്രദർശനം സ്വയംഭവ കരുണാജനകമായിരിക്കുമെന്നതിൽ സന്ദേഹമില്ല. പരസ്പരം ഉദാസിനരായവരെ സംബന്ധിച്ചും ഇതു നേരുതന്നെ ആയിരിക്കും.

എന്നാൽ, അന്യോന്യം പാച്ചയോ, സ്നേഹബന്ധമോ ഉള്ളവർ തമ്മിൽ ദാരുണസംഭവം നടക്കുമ്പോൾ—ജ്യേഷ്ഠൻ അനുജനെയോ, പിതാവ് പുത്രനെയോ, അമ്മ മകനെയോ, അല്ലെങ്കിൽ മകൻ അമ്മയെയോ കൊല്ലാൻ മുതിരുകയോ, അഥവാ മറ്റേതെങ്കിലും താദൃശമായ കൃത്യത്തിലേർപ്പെടുകയോ ചെയ്യുമ്പോൾ—ആ പരിതഃസ്ഥിതി കവിക്ക് അത്യന്തം സ്പഷ്ടഹണീയമായി തോന്നാം. ഓരോസ്കന്ധത്തേമ്നേന്ദ്രോദയം²⁹ യോ, അല്ലമേക്കാൻ എരിഫുലേയേയം³⁰ വധിച്ചതുപോലുള്ള പരമ്പരാപ്രാപ്തമായ ഐതിഹാസിക കഥകളിലെ സംഭവ സംവിധാനം ഉടച്ചു അലംകോലപ്പെടുത്തേണ്ട ആവശ്യമില്ല. എങ്കിലും, കവിക്ക് തന്റെ ഉദ്ഭാവനാസാമന്ത്രിയും പ്രദർശിപ്പിക്കുവാനും പരമ്പരാസിലമായ സാമഗ്രികളെ കശലതാപൂർവ്വം പ്രയോഗിക്കുവാനും കഴിയണം. 'കശലതാപൂർവ്വം പ്രയോഗിക്കുക' എന്നതിന്റെ താത്പര്യം അടുത്തു വിശദമാക്കാം. *

കർത്താവിന്റെ സേചയോലും, ബന്ധപ്പെട്ട വ്യക്തികൾ അറിഞ്ഞിരിക്കുമ്പോഴും കാര്യവ്യാപാരം ആവാം. പഴയ കവികൾ അങ്ങനെ ചെയ്തിട്ടുണ്ട്. ഏളരിപിദേസ³¹ മേദേആയെ കൊണ്ടുതന്നെ അവളുടെ സന്താനങ്ങളുടെ വധം നടത്തിക്കുന്നു. അഥവാ ഈ ദാരുണകൃത്യങ്ങൾ അറിയാതെ ചെയ്തശേഷം മൈത്രിയും ബന്ധുത്വവും വെളിപ്പെട്ടു എന്നും വരാം. സോഫോക്ലേസിന്റെ ഓളദിപുസ് എന്ന നാടകം ഇതിനു ദൃഷ്ടാന്തമാണ്. ഈസംഭവം അവിടെ നാടകത്തിലെ കഥാവസ്തുവിന്റെ അംഗമല്ലെന്നതു വാസ്തവംതന്നെ. എന്നാൽ അതു നാടകത്തിലെ കാര്യവ്യാപാരങ്ങളിൽ ഉൾപ്പെടുന്ന സന്ദർഭങ്ങളുണ്ടെന്നു കാണിക്കുവാൻ അസ്തൂദമസിന്റെ അല്ല്മേക്കാൻ അല്ലെങ്കിൽ 'ആഹതനായ ഓദ്യസ്സേ ഉസി'ലെ തേലേഗോനസ്³² എന്നിവരുടെ ദൃഷ്ടാന്തം ഉദ്ധരിക്കാവുന്നതാണ്.

ബന്ധപ്പെട്ടവരെ അറിഞ്ഞിടും കൃത്യം ചെയ്യാൻ തുനിഞ്ഞിരിക്കുമ്പോൾ, പിന്നീട് അതിൽനിന്നു വിരമിക്കുന്ന നില മൂന്നാമത്തേതാകുന്നു.

നാലാമത്തെ അവസ്ഥയിൽ ഏതെങ്കിലുമൊരുവ്യക്തി അജ്ഞാനവശാൽ പരിഹാരമില്ലാത്ത ഭീകരകൃത്യത്തിൽ ഏർപ്പെടുമ്പോൾ, കൃത്യം നടക്കുമ്പ്പോൾ, പെട്ടെന്നു, വാസ്തവസ്ഥിതി വെളിപ്പെടുന്നു. അപ്പോൾ കൃത്യം ചെയ്തയോ, ചെയ്യാതിരിക്കയോ അല്ലാതെ ഗത്യന്തരമില്ലെന്നുവന്നു കൂടുന്നു.— അതും അറിഞ്ഞാ അറിയാതെയോ നടന്നിരിക്കും. സംബന്ധപ്പെട്ടവരെ അറിഞ്ഞിരിക്കുന്ന പാത്രം കൃത്യം ചെയ്യാനൊരുങ്ങിയതിൽപിന്നെ, അതു ചെയ്യാതിരിക്കുമെങ്കിൽ, ആ നില തുലോം നികൃഷ്ടമാണ്. തദ്വാരാ ക്ഷോഭമാണുണ്ടാകുന്നത്—കരുണയല്ല. അവിടെ

* ഈ പ്രകരണം അഭിജ്ഞാനവുമായി ഇണക്കി ഗ്രഹിക്കേണ്ടതാണ്. ശീർഷകം 18.

അതിന്റെ ഫലമായി അനന്തം സംഭവിക്കുന്നില്ലല്ലോ. അതിനാൽ കാവ്യത്തിൽ അമ്മാതിരി സ്ഥിതിവിശേഷം ലഭ്യമല്ല-അഥവാ ലഭ്യമാണെങ്കിൽതന്നെയും തീർച്ചയായും അതു നന്നേ വിരളമായിരിക്കുകയേ ഉള്ളൂ. അന്തിഗോനേ³⁴യിൽ ഇങ്ങനെ ഒരു ദൃഷ്ടാന്തം കണ്ടതായി ഞാൻ ഓർക്കുന്നുണ്ട്. അവിടെ ക്രോറൈ³⁵ കൊലപ്പെടുത്തുമെന്ന് ഹേമോൻ³⁶ ഭയപ്പെടുത്തുന്നു.

ഇതിലും കൂടുതൽ മേന്മയുള്ള അടുത്തത് കൃത്യം യഥാർത്ഥത്തിൽ നടക്കുന്ന അവസ്ഥയാണ്.

ഇതിനെക്കാൾ ശ്രേഷ്ഠമാണ് അജ്ഞാനപശാത് കൃത്യം നടക്കുകയും, അതിൽ പിന്നെ വാസ്തവീകത വെളിപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്ന നില. അപ്പോൾ നമുക്കു തെളിയുണ്ടാകുന്ന ആഘാതമേല്ക്കേണ്ടിവരുന്നില്ലെന്നു മാത്രമല്ല, അതേസമയം, വാസ്തവീകയുടെ പ്രകടീകരണം നമ്മെ ആശ്ചര്യാനുഭവത്തിലാക്കുകയും ചെയ്യും.

ഇവയെ ഒക്കെയുമുപേക്ഷിച്ച് ഔത്കണ്ഠ്യപൂർണ്ണമായതാണ് അന്തിമ സ്ഥിതി. ക്രോസഫോന്തേസിൽ³⁷ മെറോപെ³⁸ തന്റെ പുത്രനെ ഹനിക്കാനൊരുങ്ങുമ്പോൾ, പെട്ടെന്നു് അയാളെ തിരിച്ചറിഞ്ഞിട്ട്, വിട്ടുകളയുന്നു. ഈഫിഗേനിയയിൽ, സഹോദരി കൃത്യത്തിലേർപ്പെടുന്ന നിമിഷം തന്നെ, സഹോദരനെ തിരിച്ചറിയുന്നു. അതുപോലെ ഹേല്യെ³⁹യിലും അമ്മയെ പരിത്യജിക്കാൻ ഭാവിച്ച മകൻ തിരിച്ചറിയുന്നു. അമ്മയെ തിരിച്ചറിയുന്നു.

അതുകൊണ്ട്, മുമ്പു വ്യക്തമാക്കിയതുപോലെ, ദുഃഖാന്തകാവ്യത്തിന്റെ കഥാസാമഗ്രി ലഭിച്ചിരുന്നാൽ ഏതാനും കലങ്ങളുടെ ജീവനവൃത്തങ്ങളിൽനിന്നു മാത്രമാണ്. ഉപയോഗപ്രദമായ വിഷയവസ്തു അന്വേഷിക്കുന്ന കവികൾ, ആ കഥാനകത്തെ കാരണ്യഭാവംകൊണ്ട് നിറം പിടിപ്പിച്ചുവന്നു; ഇതു വെറും യദൃച്ഛയാണ്, കലാപാതയ്ക്കുമല്ല. അങ്ങനെയാണ് ഇപ്രകാരം വിപദ്ഗ്രസ്തമായ സംഭവങ്ങളിൽ അകപ്പെട്ട ചില കലങ്ങളുടെ പരിത്രത്തെ ആശ്രയിക്കുവാൻ അവർ വിവശരാശ്കീര്യനാൽ.

ശ്രേഷ്ഠമായ കഥാനകവും, സംഭവങ്ങളുടെ അടുക്കും എങ്ങനെ ഇരിക്കണമെന്ന് വേണ്ടുവോളം വിസ്തരിച്ചുകഴിഞ്ഞു.

19. സ്വഭാവം അല്ലെങ്കിൽ ശീലം

സ്വഭാവത്തെപ്പറ്റി ശ്രദ്ധ അർഹിക്കുന്ന തത്ത്വം നാലാണ്.

ഒന്നാമത് സ്വഭാവം അഥവാ ശീലം നിർദ്ദോഷമായിരിക്കണം. ഇതു സർവ്വപ്രധാനമാണ്. ധാർമ്മികമായ ഉദ്ദേശ്യം പ്രകാശിപ്പിക്കുന്ന ഏതെങ്കിലും വക്തവ്യമോ, കാര്യവ്യാപാരമോ സ്വഭാവത്തിന്റെ വ്യഞ്ജകമായിരിക്കും. ഉദ്ദേശ്യം നിർദ്ദോഷമാണെങ്കിൽ സ്വഭാവവും നിർ

ദോഷമായിരിക്കും. ഈ ഗുണം ഏതുവർഗ്ഗത്തിലുണ്ടാവാം. നാരിയെ താണതരത്തിൽ പരിഗണിക്കയാണുവേണ്ടതെങ്കിലും, അടിമയെ തുലാം നീലമായ നിലയിൽ ഏല്ക്കണമെങ്കിലും, നാരിയുടേയും അടിമയുടേയും ദോഷരാഹിത്യത്തിനു കറവുവന്നതീദ്ര എന്ന് ധരിക്കരുത്.

രണ്ടാമത് ഗുണീകേണ്ട തത്ത്വം ഔചിത്യമാണ്⁴⁰. പുരുഷനിൽ വിശേഷവിധമായ ഒരു ശൗർയ്യവും ധൈര്യവുമുണ്ട്. എന്നാൽ നാരിസ്വഭാവത്തിൽ⁴¹ ശൗര്യമോ, ആജ്ഞവത്തുമായ സാഹസികതയോ ഉൾപ്പെടുത്തുക ഉചിതമല്ല.

മൂന്നാമത്, സ്വഭാവം ജീവിതത്തിന്⁴² അനുയോജ്യമായിരിക്കണം. മുമ്പു പറഞ്ഞ നിർദ്ദോഷതയിലും ഔചിത്യത്തിലും നിന്നു കിന്നമായ ഗുണമാണിത്.

നാലാമത്, ശീലത്തിലുണ്ടായിരിക്കേണ്ട അവിരോധമാണ്—ഏകരൂപതയാണ്. അനുകരണീയമായ മൂലത്തിന്റെ സ്വഭാവത്തിൽ വിരോധം അല്ലെങ്കിൽ അനേകരൂപത കണ്ടെന്നു വരാം: എങ്കിലും ആ അനേകരൂപതയിൽ ഏകരൂപത—വിരോധത്തിൽ അവിരോധം—ഉണ്ടായിരിക്കണം.

സ്വഭാവത്തിന്റെ അഹേതുകമായ അപകർഷത്തിനു ദൃഷ്ടാന്തമാണ് ഓരോസ്തേസിലെ മെനേലാഉസ്⁴³. സദോഷ (അശോഭന)വും, അനുചിതവുമായ സ്വഭാവത്തിന് സ്കൂല്യാ⁴⁴യിലെ ഓദ്യസ്തേസിലിന്റെ രോദനവും, മെലനിപ്പെയുടെ⁴⁵ കഥയും ദൃഷ്ടാന്തമാണ്. അളിസിയിലെ ഇംഗിഗേനിയ⁴⁶യിൽ അനേകരൂപത പ്രദർശിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഈ ഫിഗേനിയയുടെ വിനയാനുനയവും അപമുഖ്യം പിന്നീടുള്ള പെരുമാറ്റവും ഒട്ടുമേ പൊരുത്തപ്പെടുന്നില്ല.

കഥാനകത്തിന്റെ ഘടനയിലെ നാലാമതെ, സ്വഭാവത്തിന്റെ രൂപീകരണത്തിലും, കവിയുടെ ലക്ഷ്യം എപ്പോഴും ആവശ്യകതയേയും സംഭാവ്യതയേയും സംബന്ധിച്ച നിയമം പാലിക്കുകയായിരിക്കണം. ആവശ്യകതയുടെയും സംഭാവ്യതയുടേയും അടുക്കുന്നുവരിച്ച്, ഒന്നിനെ തുടർന്നു മറെറാന്ന് എന്ന മുറയ്ക്കും, സംഭവങ്ങൾ നടന്നുകൊണ്ടിരിക്കുമ്പോൾ, ആ മുറ ഒപ്പിച്ചു ആവശ്യകതയുടേയും സംഭാവ്യതയുടേയും നിർദ്ദിഷ്ടനിയമം പാലിച്ചുകൊണ്ട് വിശിഷ്ടസ്വഭാവിയായ വ്യക്തി തന്നെ ക്ഷേപണ വിശിഷ്ടരീതിയിൽ സംസാരിക്കുകയോ, പ്രവർത്തിക്കുകയോ ചെയ്യുകയാണു വേണ്ടത്. അതുകൊണ്ട്, കഥാനകത്തിന്റെ വികാസവും സങ്കോചവും കഥാനകത്തിൽനിന്നുതന്നെ ഉണ്ടാവണം. മേദേയയിലും, ഇലിഅദിലെ ഗ്രീക്കുകളുടെ പ്രത്യാഗമനത്തിലും നടന്നപ്പോലെ യാത്രികമായ പ്രയോഗം ആശ്രയിച്ചുകൂടാ. നാടകത്തിനു വെളിക്കുള്ള സംഭവങ്ങൾക്കായി മാത്രമേ യാത്രികമായ അവതരണം ഉപയോഗ

ഗിക്കാവു. ഒന്നുകിൽ മനുഷ്യന്റെ ജ്ഞാനസിമയുപുറത്തെ ഭൂതകാല സംഭവങ്ങളേയോ, അല്ലെങ്കിൽ ദേവതകൾ സർവ്വജ്ഞരാകയാൽ മുൻകൂട്ടി സൂചിപ്പിക്കേണ്ടതായെന്ന ഭാവികാലസംഭവങ്ങളേയോ സംബന്ധിച്ച് അങ്ങനെ ചെയ്യാം. ബുദ്ധിപ്പെടുത്തുന്നതിനും നാടകത്തിൽ കൊണ്ടുവരുന്നതല്ല. അതില്ലാതെ കാര്യം സിദ്ധിക്കുകയില്ലെന്നു വരുമെങ്കിൽ, തീർച്ചയായും അതു ദുഃഖാന്തനാടകത്തിന്റെ ചരിധിപ്പെട്ട പെട്ടിയിൽ നില്ക്കേണ്ടതാണ്. ഓളിപ്പുറത്ത് സോഫോക്ലീസ് അതാണ് ചെയ്തത്.

ദുഃഖാന്തനാടകം സാമാന്യത്തെക്കാൾ ഉയർന്നതരത്തിൽ പെട്ട വ്യക്തികളുടെ അനുഭവമാകയാൽ, ശ്രേഷ്ഠരായ ചിത്രകാരന്മാരുടെ ആദർശമാണ് അതിൽ അനുസരിക്കേണ്ടത്. ഒന്നാംകിട്ടയിൽ നില്ക്കുന്ന ചിത്രകാരന്മാർ മൂലപസ്തുവിന്റെ സുസ്സഷ്ടമായ ചിത്രം വരയ്ക്കുന്നതോടൊന്നിച്ച്, തങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കുന്ന പ്രതികൃതി ജീവിതത്തിന് അനുരൂപമായിരിക്കണമെന്നും, അതേ സമയം അതു മൂലപസ്തുവിനെക്കാൾ സുന്ദരവും, സജീവവുമായി തോന്നിക്കണമെന്നും നിഷ്കർഷിക്കാറുണ്ട്. ഇപ്രകാരം വെപ്രാളക്കാരനോ, മടിയനോ, ദുഷ്ടനോ ആയ വ്യക്തിയെ ചിത്രീകരിക്കുമ്പോൾ, ആ വ്യക്തിയുടെ വിശേഷമായ സ്വഭാവം സൂക്ഷ്മമായി വെളിപ്പെടുത്തുന്നതിനോടൊന്നിച്ചുതന്നെ, അതിനെ ഉത്കൃഷ്ടതയോടെ പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നതിലാണ് കവിയുടെ ആവിഷ്കരണവൈദഗ്ദ്ധ്യം വിജയിക്കുന്നത്. അഗമമാനും ഹോമരസും അഖിലേശ്വരി⁴⁷നെ ഇങ്ങനെയാണ് ചിത്രീകരിച്ചത്.

ഏതാദൃശമായ സന്ദർഭങ്ങളിൽ, ഇപ്പറഞ്ഞ നിയമങ്ങൾ അനുസരിക്കുവാൻ കവി ശ്രദ്ധിക്കണം. കൂടാതെ, (ചക്ഷുഃശ്രോതാദി) ഇന്ദ്രിയങ്ങളിൽ പ്രാധാക്യത്വം പകരാൻ കെല്പുള്ള സാധനങ്ങൾ, അവ കാവ്യത്തിന്റെ അനിവാര്യമായ അംഗമല്ലെന്നിരിക്കുന്നതും, അതിന്റെ സഹചാരിയാകുകൊണ്ട്, പ്രയോഗത്തിൽ കൊണ്ടുവരികയും വേണം. ഇവിടെയും തെറ്റുപറ്റാനിടയുണ്ട്. പക്ഷെ ഇതിനെപ്പറ്റി ഏന്റെ മറുഗ്രന്ഥങ്ങളിൽ പ്രതിപാദിച്ചിട്ടുള്ളതിനാൽ, ഇവിടെ ആവർത്തിക്കുന്നില്ല.

20. പലതരം അഭിജ്ഞാനങ്ങൾ

അഭിജ്ഞാനം ഞാൻ മുമ്പു വ്യാഖ്യാനിച്ചിട്ടുണ്ട്⁴⁸. ഇനി, അതിന്റെ ഭേദങ്ങൾ നിരൂപിക്കാം.

ചിഹ്നങ്ങളെ സാധനമാക്കി നിർവ്വഹിക്കുന്ന അഭിജ്ഞാനം ഒന്നാമത്തെ ഭേദമാണ്. ഇതിൽ കലാത്മകത്വം വളരെ കുറവാണ്. എങ്കിലും, വൈദഗ്ദ്ധ്യമില്ലാത്തപ്പോൾ, എല്ലാറ്റിലുമധികം ഇതാണ് ഉപയോഗിക്കാവുന്നതെന്ന് ചിഹ്നങ്ങളിൽ ചിലത് ജന്മനാ കൂടെ ഉള്ളതായിരിക്കും. മണ്ണിൽനിന്നുയർന്ന (മീബി) വർഗ്ഗക്കാരുടെ ദേഹത്തിൽ ശു

ലത്തിന്റേയോ, കർകിനസിന്റെ മൃഷ്ടശ്ലേഷിയിൽ⁵¹ വസ്തിക്കു പോലെ, താരങ്ങളുടേയോ ചിഹ്നം കാണും. രണ്ടാമത്തേത്, ജ്ഞാനാതരമുണ്ടാകുന്ന അടയാളമാണ്. ശരീരത്തിൽ മുറിവേറാലുണ്ടാകുന്ന ചിഹ്നമോ, മാല മുതലായ ആഭരണമോ, ത്യരോ (ടായരോ)⁵⁰ വിൽ രഹസ്യം വെളിപ്പെടുത്താനുപയോഗിച്ചു തോണിപോലുള്ള സാധനമോ മൂലം അഭിജ്ഞാനം നേടാം. ഇവ പ്രയോഗിക്കുന്നതിനും കഥലത ആവശ്യമാണ്. മുറിവു കരിഞ്ഞ തഴമ്പിന്റെ അടയാളത്തെപ്പറ്റി ധാത്രിയ്ക്ക് ഒരുവിധവും, ഉടയന്മാർക്കു വേദാഭിധവും ഓദ്യുസ്സേലിനെ സംബന്ധിച്ചു അഭിജ്ഞാനം കിട്ടി.

വ്യക്തമായ തെളിവെന്നുമട്ടിൽ, അഭിജ്ഞാനചിഹ്നങ്ങൾ പ്രയോഗിക്കുക—വാസ്തവത്തിൽ ആ ചിഹ്നങ്ങൾ മൂലമോ, മറ്റോതെങ്കിലും പ്രകാരത്തിലോ, ഒപചാരികമായ തെളിവു കൊണ്ടുവരുക—അഭിജ്ഞാനത്തിന്റെ അത്ര നല്ല കലാരീതിയല്ല⁵¹. അതിലും നന്നു്, ഓദ്യുസ്സേ ഇന്ത്യയിലെ സ്നാനദൃശ്യത്തിൽ ചെല്ലുപോലെ, സംഭവചരമ്പരയിലൂടെ സ്വാഭാവികവും ആകസ്മികവുമായ രീതിയിൽ അഭിജ്ഞാനം സാധിക്കുകയായിരിക്കും.

കവി തന്നിട്ടു തോന്നിയപടി ആവിഷ്കരിക്കുവാനാണ് അഭിജ്ഞാനത്തിന്റെ അടുത്ത ഭേദങ്ങൾ. അപ്രകാരത്താൽ അവയിലും കല ഇല്ല. ഈഹിദഗേനിത്വയിൽ, “ഞാൻ ഓരോസ്തേസാണെ”ന്നു് ഓരോസ്തേസുതന്നെ സ്വയം പ്രാപ്താപിക്കുന്ന ഘട്ടം ഇതിനു ദൃഷ്ടാന്തമാണ്. ഈഹിദഗേനിത്വയാകട്ടെ, കത്തുമൂലമാണ് സ്വയം വെളിപ്പെടുത്തുന്നത്. ഓരോസ്തേസോ? താനാരാണെന്നു തന്നെ താൻ വിളിച്ചുപറയുന്നു. അയാൾ പറയുന്നതു മുഴുവൻ കഥാനകത്തിനു വേണ്ടിയല്ല—കവിയുടെ ഇഹാപുത്തിക്കായാണ്. ഇങ്ങനെ, മുമ്പു് എടുത്തു പറഞ്ഞ ഭേദങ്ങളിൽക്കു തുല്യമാണിതുമെന്നു ധരിച്ചുകൊള്ളണം. വേണമെങ്കിൽ ഓരോസ്തേസിനു തന്നോടൊന്നിച്ചു് അഭിജ്ഞാനചിഹ്നവും കൊണ്ടുപോരായിരുന്നുവല്ലോ. തേരേളസ്⁵² എന്ന സോഹോമോക്തേസ്⁵³ കൃതിയിലെ “നെ യ്തുതരിയിൽ ത്രാസരം ഓടിക്കുന്ന ശബ്ദം” അത്തരം മറ്റൊരു ദൃഷ്ടാന്തമാണ്.

ഏതെങ്കിലുമൊരുവസ്തു കണ്ടാലുടൻ മനസ്സിൽ ഉദിക്കുന്ന അനുസ്മരണയാണ് അഭിജ്ഞാനത്തിന്റെ മൂന്നാമത്തെ ഭേദത്തിനു് ആശ്രയമായ തത്ത്വം. ദികാഹുകാജേനേസിന്റെ ക്യുപ്രിഅൻസിയിൽ⁵³, ചിത്രം കണ്ടിട്ടു നായകൻ കണ്ണീരൊലിപ്പിക്കുന്നു; അല്ലിനോളസിനെ സംബന്ധിച്ചു വിരഗാഥ⁵⁴യിൽ, ഓദ്യുസ്സേളസ് വീണാനാദം ശ്രവിച്ച മാത്രയിൽ കഴിഞ്ഞതോത്തു വിവചിക്കുന്നു; ഇപ്രകാരം അഭിജ്ഞാനം സിദ്ധിക്കുന്നു⁵⁵.

അനുമാനംകൊണ്ടോ, തക്കമൂലമോ കിട്ടുന്ന അഭിജ്ഞാനമാണ് നാലാമത്തേതു്. “എന്റെ തത്ത്വരൂപത്തിലുള്ളവനാണീവന്നവൻ. എ

ന്റെ സ്വരൂപംപോലത്തെ രൂപം ഓരേസ്തേസിനല്ലാതെ മറാക്ഷമില്ലല്ലോ. അപ്പോൾ വന്നവൻ ഓരേസ്തേസുതന്നെ". ബോഹോരാഇ⁵⁶ യിലെ ഈ സന്ദർഭം അതിനു ദൃഷ്ടാന്തമാണ്. സോഫിസ്റ്റായ പോളുഇറ്റസി⁵⁷ന്റെ നാടകത്തിൽ ഈഫിഗേനിയെയും രഹസ്യം ധരിപ്പിച്ചുകൊടുക്കുന്നതും ഇതേ തരത്തിലാണ്: "അവസാനം എന്റെ സഹോദരിയെപ്പോലെ ഞാനും ബലിപീഠത്തിൽ മരിക്കേണ്ടിവന്നു." ഓരേസ്തേസിന്റെ ഈ വ്യാകുലത നിറഞ്ഞ കഥനം അത്യന്തം സ്വാഭാവികമായിട്ടുണ്ട്. ഇപ്രകാരം മേദഭദ്രേക്കേസിന്റെ⁵⁸ തൃദേഹസിൽ "ഞാൻ എന്റെ ഓമനമകനെ തേടിവന്നു, ഇതാ എന്റെ ജീവൻതന്നെയും ഇല്ലെന്ന് വരുന്ന്" എന്നു പിതാവ് വിലപിക്കുന്നു. ഫിനേഇദാഇയിൽ നാരികൾ ഒരു സ്ഥാനവിശേഷം കണ്ടതും, തങ്ങളെ സംബന്ധിച്ച ദൈവവിധി ഉഘിക്കുന്നു. "ഇവിടെ നാം ആശ്രയഹീനരായി, അതിനാൽ ഇവിടെതന്നെ നമുക്കു പ്രാണശ്വാസം ചെയ്യേണ്ടിവരും".

അഭിജ്ഞാനത്തിന്റെ ഒരു മിശ്രിതരൂപംകൂടിയുണ്ട്. "സന്ദേശവാഹകന്റെ ക്ഷുഭവേഷത്തിൽ വന്ന ഓളുസ്സേഉസി" ലേതുപോലെ,⁵⁹ അതിൽ തെറ്റിധാരണമൂലം തീരുമാനമെടുക്കുന്നു. ഒരുവൻ പറയുന്നു: "മറാക്ഷാ വില്ലവളയ്ക്കാനാവില്ല". അപ്പോൾ വേഷപ്രമേണനായവൻ ആലോചിച്ചു; "അവൻ വില്ല തിരിച്ചറിഞ്ഞേക്കുമല്ലോ". ഇവിടെ ഒന്നാമൻ താൻ കണ്ടിട്ടില്ലാത്ത വില്ല തിരിച്ചറിഞ്ഞേക്കുമെന്നു രണ്ടാമനിൽ (വേഷപ്രമേണനിൽ) കൊണ്ടുവരുന്ന അഭിജ്ഞാനം ദൃഷ്ടിച്ച അനുമാനമാണ്.⁶¹

ആശ്ചര്യകരമായ രഹസ്യങ്ങൾ സ്വാഭാവികമായ സാധനങ്ങൾ കൊണ്ടു വെച്ചിപ്പെടുത്തു സാക്ഷാദർശനത്തിൽനിന്നു കിട്ടുന്നതായ അഭിജ്ഞാനം സർവ്വശ്രേഷ്ഠമാകുന്നു. സോഫോക്ലേസിന്റെ ഓഇദിപുസിലും ഈഫിഗേനിയയിലും അതാണു കാണുന്നത്. സന്ദേശമയക്കണമെന്ന ആഗ്രഹം ഈഫിഗേനിയയിലുദിക്കുക വെറും സ്വാഭാവികമാണ്. അസ്വാഭാവികമായ സാധനങ്ങളോ രക്ഷക്കുഴലുകളോ അഭിജ്ഞാനവിമനോഭാവപര്യോഗിക്കാതെ കാര്യം നേടുന്ന രീതി ഇതാകുന്നു.⁶²

അനുമാനംകൊണ്ടും, തന്നത്താൻ തർക്കവിതർക്കം ചെയ്യുന്നവഴിക്കും അഭിജ്ഞാനം സമ്പാദിക്കുന്ന രീതിക്ക് വാസ്തവത്തിൽ അടുത്ത സ്ഥാനമേ ലഭിക്കാവൂ.

21. കല്പനാതത്ത്വം

കഥാനകത്തിന്റെ ഘടനയും, സമുചിതമായ ശബ്ദശയ്യയിലൂടെ അതു പ്രകാശിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുമ്പോൾ അതോടൊന്നിച്ചുതന്നെ, ദൃശ്യം കണ്ണിനുമുമ്പിൽ കൊണ്ടുവരാനും സ്വയം പ്രേക്ഷകനാകാനും കവിക്ക് കഴിയണം. മുഴുവൻ കാര്യവ്യാപാരങ്ങളും, ഓരോന്നിന്റേയും സ്പഷ്ടമായ

സാക്ഷാത്കാരം നേടിയിട്ട്, കണ്ണിനു മുമ്പേ നടക്കുംപോലെ വിശദമായി പ്രത്യക്ഷീകരിക്കുമ്പോൾ, ഏതേതാണു വാസ്തവികമായതിന് അനുയോജ്യമെന്നു കവിക്ക് അനുഭവമാകയും, അങ്ങനെ എത്രതരം അസാധാരണവും ഒഴിവാക്കുവാൻ ആവാസരം ലഭിക്കയും ചെയ്യും. കർകീനസിനു പറ്റിയ പാകപ്പിഴകൾ കാക്കുമ്പോൾ, ഈ നിഷ്കർഷ എത്രകണ്ടു ലാഭകരമാണെന്നു ബോദ്ധ്യമാകും. അഫിത്തരൂസ്⁶³ ദോലയാ വിട്ടു വരുകയാണെന്നു ഭ്രമ്യം കണ്ണിനു മുമ്പേ കൊണ്ടുവരാൻ ആവാത്ത കവിക്ക് വാസ്തവീകത കൈവിട്ടുപോയി. അതിനാൽ, അഭിനയത്തിൽ കവിയുടെ ഈ പ്രമാദം പ്രേക്ഷകരെ പ്രകൃബ്ധരാക്കി; അങ്ങനെ നാടകം പരാജയമടഞ്ഞു.

നാടകം രചിക്കുമ്പോൾ അങ്ങേയറ്റം യഥാസാധ്യം ആത്മീയനായവും, ചേഷ്ടിതങ്ങളും ഒരുക്കിയിട്ട്, തദാതാ കവി അഭിനതനായിരിക്കണം. ഭാവാനുഭൂതിയോടെ എഴുതുന്ന കവിക്ക്, തന്റെ പാത്രങ്ങളായി സഹജമായ അനുഭാവം ഉള്ളതിനാൽ, എല്ലാറ്റിലുമേറെ പ്രഭാവമുളവാക്കാൻ കഴിയും. കോപവും, ക്ഷോഭവും സ്വയം അനുഭവിക്കുന്ന കവിക്ക് മാത്രമേ പാത്രഗതമായ കോപവും ക്ഷോഭവും തദാത് പ്രകാശിപ്പിക്കാനാവൂ. അതുകൊണ്ട് കാവ്യനിർമ്മാണത്തിൽ സാഹസ്യം കൈവരണമെങ്കിൽ കവിയ്ക്കു പ്രകൃതിപ്രദത്തമായ പ്രതിഭയും, ഈഷദപിക്ഷേപവും ഉണ്ടായിരിക്കേണ്ടതീതു. ഒന്നാമത്തെ അവസ്ഥയിൽ, കവി പാത്രഗതമായ സ്വഭാവമേതായാലും അതുമായി താദാത്മ്യം പ്രാപിക്കുന്നു; രണ്ടാമത്തേതിൽ തന്റെതന്നെ നിലയിൽ നിന്നു വേർപെട്ട് ഉയരുന്നു.⁶⁴

22. ഉപാഖ്യാനങ്ങളുടെ പൊരുത്തം

കഥാവസ്തു മുമ്പിനാലെ ഉള്ളതായാലും, പുതിയതായി കല്പിതമായാലും ഒന്നാമത് അതിന്റെ സാമാന്യരൂപം തയ്യാറാക്കുകയും, പിന്നീട്, ഞാൻ നിർദ്ദേശിച്ചുകഴിഞ്ഞതുപോലെ, അതിനെ ഉപാഖ്യാനമാക്കി⁶⁵ ദീർഘിപ്പിക്കുകയുമാണ് കവി ചെയ്യേണ്ടത്. സാമാന്യമായ രൂപം ഒരുക്കുന്നതിന്റെ ദൃഷ്ടാന്തം ഈഫിദനനിത്തയിൽനിന്ന് ഉദ്ധരിക്കാം. നവോദ്ധയായ കുമാരിയെ ബലികൊടുപ്പാൻ ഒരുങ്ങുന്നു. ബലികർത്താവിന്റെ മുമ്പിൽ നിന്നു രഹസ്യമായി കടത്തിക്കൊണ്ടുപോയ അവളെ മുമ്പാട്ടിൽ എത്തിക്കുന്നു. അന്യദേശത്തുനിന്നുവരുന്നവരെ ദേവിക്കായി ബലികൊടുക്കുക അന്നാട്ടിലെ നടപ്പാണ്. അതു ചെയ്യുന്നതിനുള്ള പൗരോഹിത്യം അവൾക്കു ലഭിക്കുന്നു. കറെ നാൾ കഴിഞ്ഞ്, അവളുടെ സഹോദരൻ അവിടെ യദൃച്ഛയാ വന്നുചേരുന്നു. ഏതോ കാരണവശാൽ അയാൾ അവിടെ ചെല്ലണമെന്ന ആകാശഭാഷിതം ഉണ്ടായി; ഈ വാസ്തവം നാടകത്തിന്റെ സാമാന്യരൂപനിർമ്മാണത്തിൽ ഉൾപ്പെടുന്നില്ല. അയാൾ അവിടെ എത്തിയത് എന്തിനാണെന്നു വസ്തുതയും മുഖ്യമായ കാര്യവ്യാപാരത്തിന്റെ അംഗമല്ല. എങ്കിലും അയാൾ വരു

ന്നു; അയാൾ ബന്ധിക്കപ്പെടുന്നു. ബലി നടക്കാനായപ്പോൾ അയാളുടെ ദീനസ്വരം മൂലം താനാണെന്നു രഹസ്യം വെളിപ്പെടുന്നു. അഭിജ്ഞാനത്തിന്റെ രീതി ഒന്നുകിൽ ഏതുപിന്ദുവിന്റെതുപോലെയോ അല്ലെങ്കിൽ പോഷ്ടിപ്പിന്റെ നാടകത്തിലേതുപോലെയോ ആകാം. രണ്ടാമത്തേതിൽ, ഓരോസ്റ്റേസ് അത്യന്തം സമാഭാവികമായവിധം പറയുന്നു: “അപ്പോൾ എന്റെ സഹോദരിയുടെ മാത്രമല്ല, എന്റേയും തലയിലേഴുത്തു് ഇങ്ങനെ ബലിയാകണമെന്നാണല്ലോ”. വ്യാഖ്യാത നിറഞ്ഞ ഈ വചനം മൂലം അയാളുടെ ജീവൻ രക്ഷകിട്ടി.

അതിൽപിന്നെ കവി തന്റെ പാത്രങ്ങൾക്കു പേരിട്ടിട്ടു്, കാര്യവ്യാപാരങ്ങളുടെ ഉപാഖ്യാനങ്ങളിലേക്കു കടക്കണം അവ വിഷവുമായി ഇണങ്ങി ഇരിക്കണമെന്ന നിഷ്കർഷ മറന്നുകൂടാ. ഉദാഹരണാത്മം, ഓരോസ്റ്റേസ് ഉന്മാദഗ്രസ്തനാകയാൽ ബന്ധനസ്ഥനാകയും, പാപപരിഹാരകർമ്മം കൊണ്ടു ശുദ്ധീകരിക്കയാൽ മോചിതനാകയും ചെയ്യുന്നു. നാടകത്തിൽ ഉപാഖ്യാനം⁶⁶ ചെറിയതായിരിക്കു്; എന്നാൽ മഹാകാവ്യത്തിനു വിസ്താരം കിട്ടുന്നതു് ഉപാഖ്യാനംവഴിയാണു്. ഓദ്ധ്യസ്സെന്തായിലെ കഥ ഇങ്ങനെ മുതക്കാറുനാത്തല്ലോ. “ഒരുവൻ അനേകമാണ്ടുകളായിട്ടു പ്രവാസത്തിലാണു്. പോസെപ്പോൻ⁶⁷ അയാളെ വിട്ടൊഴിയാതെ തടകൽപ്പള്ളിയെ എന്നുപോലെ കാവൽ കാക്കുന്നു. അങ്ങനെ അയാൾ നിശ്വസനായനായിത്തീരുന്നു. അയാളുടെ വീടു് ഉടഞ്ഞു നശിക്കുകയാണു്; പ്രേയസിയുടെ കാമുകന്മാർ അയാളുടെ ധനവും ധാന്യവും തിന്നുമടിക്കുന്നു. അവർ അയാളുടെ പുത്രനെ അപകടത്തിൽ അകപ്പെടുത്താനായി പല പല പതിവേലയും ചെയ്യുന്നു. അവസാനം കൊടുങ്കാറ്റിൽ അകപ്പെട്ട തോണിയിൽ അയാൾ തന്നത്താൻ വീട്ടിൽ മടങ്ങി എത്തുന്നു—തന്നെ ചില കുടുംബാംഗങ്ങൾക്കു പരിചയപ്പെടുത്തുന്നു; ശത്രുക്കളെ ആക്രമിച്ചു വധിക്കുന്നു” ഇതാണു കഥാനകത്തിന്റെ സാരാംശം; ബാക്കി എല്ലാം ഉപാഖ്യാനങ്ങളാണു്⁶⁸.

23. സംവൃതിയും വിവൃതിയും

ഓരോ ദുഃഖാന്തനാടകത്തിന്നും സംവൃതിയെന്നും, വിവൃതിയെന്നും രണ്ടുഭാഗമുണ്ടു്. കാര്യവ്യാപാരത്തിലുൾപ്പെടാത്ത സംഭവങ്ങൾ പ്രായേണ കാര്യവ്യാപാരത്തിന്റെ ഏതെങ്കിലുമൊരുഭാഗത്തോടു ചേർന്നു സംവൃതിയുണ്ടാകുന്നു; ശേഷം വിവൃതിയാകുന്നു. ആരംഭംതൊട്ടു പുരോഗമിച്ചു്, കഥാനായകന്റെ ഉത്കർഷമോ അപകർഷമോ ആയ സന്ദർഭത്തിലേക്കു തിരിയുന്ന മുഴുവൻ കഥാഭാഗത്തിന്റെ വിസ്താരത്തെയാണു് ഞാൻ സംവൃതി എന്നു പറയുന്നതു്. ഈ തിരിവുമുതൽ കഥയുടെ പരിസമാപ്തിവരെ വിവൃതിയുടെ വിസ്താരമാണു്. മേഖദേക്കെസിന്റെ കൃതിയായ ലൂൻകേളസിൽ, നാടകാരംഭത്തിനുമുമ്പു് നടന്നതും, നാടകത്തിൽ വെറും മങ്ങിയ സൂചനയായി പ്രസ്തുതമായതുമായ സംഭവങ്ങൾ,

അതായത് ബാലകനെ ബന്ധനത്തിലാക്കിയിട്ട് പിന്നീട് * * *
[അവന്റെ മാതാപിതാക്കളെ ബന്ധിച്ച] കഥപോലുള്ളവ⁶⁹ സംവൃതി
യിൽ അന്തർഭവിക്കുന്നു. കൊലക്കുറ്റം മുതലായതു മുതൽ അവസാനം
വരെയുള്ള ഭാഗം വിവൃതിയാണ്.⁷⁰

24. ദുഃഖാന്തനാടകത്തിന്റെ

പിരിവുകൾ

നാലുതരം ദുഃഖാന്തനാടകങ്ങളുണ്ട്: ഒന്ന് ജടിലാ: ഇതു മുഴുവൻ
സ്ഥിതിവിപര്യത്തേയും അഭിജ്ഞാനത്തേയും ആശ്രയിക്കുന്നു. രണ്ട്:
കരുണം: ഇതിന്റെ ഓരോ ഘേതുവും ഉദ്ദേശത്താൽ പ്രേരിതമായിരി
ക്കും. ദുഷ്ടാന്തമായി ആഇതുകുടിനോടും⁷¹ ഇക്ലിഭാനി⁷²നോടും വേ
ഴുള്ളവ നിർദ്ദേശിക്കാവുന്നതാണ്. മൂന്നാമത്തേത് സാമാന്യീകം: ഇ
തിലെ പ്രേരകം സമാന്യഭാവനയാണ്. ഫീമിഭാതികെസും പെലെ
ഉസും⁷³ ഇതിന്റെ ദുഷ്ടാന്തമാണ്. നാലാമത്, സരളം: ഈ പരി
ഗണനയിൽ ഫോർകിദോസിലും, പ്രോമെഥേയസിലും⁷⁴, തത്സദൃശമാ
യ മറ്റു നാടകങ്ങളിലും കാണുന്ന പാതാളലോകത്തിന്റെ ദൃശ്യംപോ
ലുള്ള ഉദാഹരണങ്ങളിലെ വിശുദ്ധമായ ദൃശ്യാത്മകത്വത്താൽ ഉൾപ്പെടു
ന്നില്ല.

തന്റെ കാവ്യത്തിൽ, എല്ലാ കാവ്യതത്ത്വങ്ങളും ചേർത്തു ഭംഗിവരു
ത്തുവാൻ കവി യഥാശക്തി യതിക്കേണ്ടതാണ്. അതു സഫലമാവി
ല്ലെന്നു വന്നാൽ ആവോളം തത്ത്വങ്ങൾ, വിശേഷിച്ച് മുറുപ്പോലെ കൂടു
തൽ കൂടുതൽ മേന്മയുള്ളവ, ഉൾപ്പെടുത്തണം. ഇന്നത്തെ മുട്ടാപോക്കി
ലുള്ള വിമർശങ്ങൾ ഓർക്കുമ്പോൾ അങ്ങനെ ചെല്ലേതീറ്റ എന്നു തീർച്ച
യാണ്. ഇന്നുവരെ അവരവരുടെ നിശ്ചിതമായ കാര്യപരിധിയ്ക്കകത്തു
ശ്രേഷ്ഠനേടിയ കവികൾ ആവിർഭവിച്ചുവന്നു. എന്നാൽ, ഓരോ
കവിക്കും, മറ്റു കവികളുടെ വിശേഷമായ കാര്യക്ഷേത്രത്തിലും കൂടി
അങ്ങേയറ്റം സിദ്ധി കൈവരുത്താൻ കഴിയണമെന്നാണ് ഇന്നത്തെ
നിരൂപകന്മാർ പ്രതീക്ഷിക്കുന്നത്.

ദുഃഖാന്തകാവ്യങ്ങൾക്കു തമ്മിൽ സമാനതയാണോ, ഭേദമാണോ ഉ
ള്ളതെന്നു തീരുമാനിക്കുവാൻ കഥാനകം പരിശോധിക്കേണ്ടതല്ലവഴി.
സംവൃതിയും, വിവൃതിയും ഒരേപോലെയുണ്ടെങ്കിൽ സമാനതയുണ്ടെന്നു
ധരിക്കണം. സംവൃതി സൃഷ്ടിക്കുവാൻ വൈദഗ്ദ്ധ്യമുള്ള എത്രയോ ക
വികൾ വിവൃതിയുണ്ടാക്കുന്നതിൽ സിദ്ധഹസ്തരല്ലാതെ കാണുന്നുണ്ട്,
വാസ്തവത്തിൽ രണ്ടുകലയിലും പൂർണ്ണമായ നൈപുണ്യം കൈവരുത്തിയി
ട്ടുള്ളവർ മാത്രമേ സഫലരായ കവികളാകുന്നുള്ളൂ.

25. നിഷേധനിഷേധം

പല തവണ നിർദ്ദേശിച്ച ഒരു കാര്യം കൂടി കവി അറിയിക്കണം: അതായത്, മഹാകാവ്യത്തിന്റെ വിഷയവസ്തുഘടനയ്ക്ക് ദുഃഖാന്തകാവ്യത്തിന്റെ രൂപം കൊടുത്തുകൂടാ. അഥവാ കഥാനകങ്ങളുടെ അടിസ്ഥാനമാണ് മഹാകാവ്യത്തിന്റെ വിഷയവസ്തുഘടന എന്നുപ്രയോഗംകൊണ്ട് അത് അർത്ഥമാക്കുന്നത്. ഇവിടെ ഈലിസാബെത്ത് കഥാപാത്രം, അടിച്ചതൽ മുടി പരമ, കൈകൊണ്ടുപെടുത്തുകൊണ്ടു ദുഃഖാന്തനാടകം രചിക്കുന്ന സംരംഭം ഉദാഹരിക്കാം. മഹാകാവ്യത്തിന്റെ വിഷയം നിമിത്തം അതിലെ ഓരോ ഭാഗത്തിനും വേണ്ടുന്നതു വ്യാപ്തി കൊടുപ്പാൻ സൗകര്യമുണ്ട്. നാടകത്തിലാകട്ടെ, കവിയുടെ ആശയം നോക്കി പരിതമാണ് നില. ഏതുവിധത്തിലായിരിക്കണം 'ത്രേജസ്തപതൻ'ത്തിന്റെ കഥാശാ മാനുഷ്യതയെ മുഴുവൻ കഥയ്ക്കും നാട്യരൂപം കൊടുപ്പാനോ, അഥവാ ഐസ്ക്യൂലാസിനെപ്പോലെ 'നീക്കാബെ'യുടെ കഥയിൽ നിന്നു വിശേഷമായ ഒരു ഭാഗം ഗ്രഹിക്കാതെ പൂർണ്ണമായ കഥയും പകർത്തുവാനോ ശ്രമിച്ചു (കവിതകൾക്ക്) നാടകഗാലയിൽ ഒന്നുകിൽ തുടലാം ദയനീയമായ പരാജയം, അല്ലെങ്കിൽ നന്നാ തുടലായ സാഹചര്യമോ മാത്രമേ ലഭിച്ചുള്ളൂ എന്നു സർവ്വം മറക്കത്തക്കതല്ല. അഗമോൻ തന്നെയും ഈ ഭാഷം നിമിത്തമാണ് പരാജയപ്പെട്ടതെന്നു പ്രസിദ്ധമാണല്ലോ. എങ്കിലും സ്ഥിതിവിപര്യത്തിലൂടെ, ലോകാഭിരുചി തൃപ്തിപ്പെടുത്തുന്ന സാമാന്യീകഭാവന പോഷിപ്പിക്കുമാവ്, കാരണികപ്രഭാവമുണ്ടാക്കുവാൻ അഗമോൻ പ്രദർശിപ്പിക്കുന്ന കവികൗശലം അദ്ദേഹം തന്നെ. സിസ്യഫോസിനെപ്പോലെ മാതൃസമ്പന്നനും, എന്നാൽ ദുഷ്ടനുമായ പാത്രം നിലംപതിക്കുമ്പോഴോ, അല്ലെങ്കിൽ ശൂന്യനാണെങ്കിലും ബലനായ ഒരു വ്യക്തി പരാജയപ്പെടുമ്പോഴോ അത്തരം പ്രഭാവമാണുണ്ടാകുന്നത്. 'സംഭാവ്യ'ശബ്ദത്തിന് അഗമോൻ നൽകുന്ന അർത്ഥമനുസരിച്ചേ ഇത്തരം സംഭവങ്ങൾ സംഭാവ്യമാകയുള്ളൂ. "സംഭാവ്യതയ്ക്കു വിചരീതമായ എത്രയോ സംഭവങ്ങൾ സംഭാവ്യമാണ്" എന്ന് അഗമോൻ പറഞ്ഞിട്ടുണ്ട്.

26. വൃന്ദഗീതം

വൃന്ദഗീതത്തെ നാട്യാഭിനയത്തിലുൾപ്പെടുത്തി പരിഗണിക്കേണ്ടതാണ്. അത് മുഴുവൻ നാടകത്തിന്റേയും അനന്യമായ അംഗമായിരിക്കുക വേണം. അതിനു കാര്യവ്യാപാരത്തിൽ ഇണങ്ങാനും കഴിയണം. ഏതുവിധത്തിന്റെ വൃന്ദഗീതം അങ്ങനെയുള്ളതല്ല, എന്നാൽ സോഫോക്ലസിന്റേത് അത്തരമാണുതാനും. പിന്നീടുണ്ടായ കവികളുടെ വൃന്ദഗീതത്തിനു നാട്യവിഷയവുമായുള്ള ബന്ധം അതിനു മറുദുഃഖാന്തനാടകത്തിലെ കഥകളുമായുള്ളത്രയ്ക്കേ കാണുന്നുള്ളൂ! അതിനാൽ അത് വിഷ്ണുഭക്തമായി അവതരിപ്പിക്കേണ്ടിവരുന്നു. ഈ രീതി ഒന്നാമതാണ് അഗമോനാണ് ആരംഭിച്ചത്. ഇങ്ങനെ വൃന്ദഗീതങ്ങൾ ചേർക്ക

നാതിലും, ഒരു നാടകത്തിലെ വക്തവുമാ, ഒരുക്കം തന്നെയുമാ അടങ്ങിയിട്ടുള്ളത്, മറ്റൊരു നാടകത്തിൽ ചേർക്കുന്നതിന്നു തമ്മിൽ വ്യത്യാസം.

27. ഭാവം അഥവാ വിചാരതത്ത്വം

ഇനി, ദൃശ്യാനുഭവകത്തിലെ ഭാവ (വിചാര)ത്തെപ്പറ്റി ഭാഷ്യമാണു വിവേചിക്കുവാനുള്ളത്. മറ്റു ഭാഗങ്ങൾ യഥാഭാവം വിവരിച്ചുകഴിഞ്ഞു.

വിചാരത്തെക്കുറിച്ച് പ്രഭാഷണകലയിൽ അന്തർവൃത്തികളായി ചില പ്രകാരങ്ങൾ തന്നെയാണു ഉണ്ടായത്. സ്വീകരിക്കേണ്ടത്. വാസ്തവത്തിൽ ഈ വിഷയത്തിന്റെ മാർഗ്ഗം അതുതന്നെയാണു്. ഭാഷ്യമാണു് ഉണ്ടാക്കുന്ന എല്ലാത്തരം പ്രകാരവും വിചാരതത്ത്വത്തിൽ അന്തർഭവിക്കുന്നു. സ്ഥാപന, ഖണ്ഡനം, കർഷണ, ത്രാസം, ഭ്രാന്തം മുതലായ ഭാവങ്ങളുടെ പ്രബോധനവും, പ്രവർത്തനവും, സൂചനകളും എല്ലാ അതിന്റെ വിശിഷ്ടമാണു്. (കർഷണ, ത്രാസം, മഹിമ, സംഭാവ്യത—എതാദൃശമായ ഭാവങ്ങൾ ഉണ്ടാകുകയാണു കവിയുടെ ഉദ്ദേശ്യമെങ്കിൽ, നാട്യസംഭവങ്ങളുടെ വിഷയത്തിൽ അവലംബിക്കേണ്ടതായ രീതികളെന്തെയാണു് നാട്യസംഭവങ്ങളെ സംബന്ധിച്ചും ചാലിക്കേണ്ടതെന്നു് ചർച്ചക്കാർ വിശദമായല്ലോ. ശാസ്ത്രീകമായ വ്യാഖ്യാനമുപേക്ഷിക്കാതെ, സ്വയം പ്രകടമാകേണ്ടവയാണു് സംഭവങ്ങൾ; സംഭവങ്ങളാൽ അഭിഷ്ഠമായ പ്രകാരം വക്താവിടുടേയും, അതേപ്രകാരം സംഭവങ്ങളാൽ അഭിഷ്ഠമായ സിദ്ധിക്കുന്നു. അതിന്നു തമ്മിൽ ഇത്രയേ ഭേദമുള്ളൂ. വിചാരത്തിന്റെ പ്രകാശനത്തിന്നും, വക്താവിന്റെ വചനത്തിന്നും തമ്മിൽ യാതൊരു ബന്ധവുമില്ലെന്നു വരുകിൽ വക്താവിനെന്തു്?

28. ഭാഷ

ഇനി, ഭാഷയെപ്പറ്റി പര്യാലോചിക്കാം. ഇതിലെ ഒരു വക്താവിന്നു് ഉച്ചാരണരീതിയുമായാണു വേട്ട. വിശേഷിച്ചു്, പ്രഭാഷണകലയുടേയും, പ്രഭാഷണശാസ്ത്രവിദഗ്ദ്ധന്മാരുടേയും സ്വന്തം അധികാരമുണ്ടാകണമെന്നു്. ഉദാഹരണത്തിന്നു്, ആദേശം, അഭ്യർത്ഥന, വക്തവ്യം, ഭർത്തവ്യം, പ്രശ്നം, ഉത്തരം മുതലായവയുടെ സ്വരൂപമെന്തെന്നു് സാദൃശ്യോപാദേശമായ വിവേചനം ഇതിൽ അന്തർഭവിക്കുന്നു. ഈവയെപ്പറ്റി അറിഞ്ഞതിനാലോ, അറിയാത്തതിനാലോ കവിയുടെ കലയ്ക്കു് ഒരു ഹാനിയും സംഭവിക്കുന്നില്ല. “ദേവി, താസ്യവഗ്നിതം പാട്ടു” എന്നു ഹോമേരസ് പറയുമ്പോൾ കവിയുടെ ഉദ്ദേശ്യം അഭ്യർത്ഥനയാണെങ്കിലും, അതിൽ ആദേശമുണ്ടെന്നു പ്രോതഗോരാസു് ഉന്നയിക്കുന്ന ആക്ഷേപം ആരെങ്കിലും കാൽമാക്കുമോ? എന്തെങ്കിലും ചെയ്യണമെന്നോ, ചെയ്യരുതെന്നോ പറഞ്ഞാലതു് ആദേശമാണെന്നു് അദ്ദേഹം വാദി

കുറന്ന! അതുകൊണ്ട് ഈ വിവേചനം വേണ്ടെന്നല്ലെന്നതാണ് ന
ന്നം. ഇതിന്റെ ബന്ധം കാവ്യത്തോടല്ല—സംസാര കലയോടാണ്.

29. ഭാഷയുടെ അംഗങ്ങൾ

പണ്ണം, മാതൃ, സംരക്ഷണം, നാമം, പ്രിയ, കാര്യം, വാക്യം
 സംസ്കൃതത്തിൽ സംഭാഷണം, ഇവയാണ് ഭാഷയുടെ പൊതുവുമായ ഭാഗം
 ആകാം.

[illegible]

സ്റ്റർഗവും സെറവും ചേർന്നുകൊണ്ടുണ്ടാകുന്ന അർത്ഥമില്ലാത്ത ധ്വനിയാണ് താതു. 'തൃ' എന്ന 'അ' ചേരാത്തതും 'തൃ' എന്നു 'അ' ചേർന്നതും മാത്രമെന്നു. ഈ ഭിന്നതയെ സംബന്ധിച്ച പ്രതിപാദനം മെന്ദേശ്വരത്തിന്റെ വിഷയമാണ്.

അതർഹിതമാണ്, ധ്വനിയാണു് സംയോജകശബ്ദം. അതോകം
 പ്രതികരിക്കുന്ന അർത്ഥത്തെക്കുറിച്ചുള്ള, അതു് സാധകരോ ബാധ
 കരോ ആകുന്നുമില്ല. അതു് വാക്യത്തിന്റെ നടുക്കോ, ഒട്ടവിടലോ ഖ
 വിടെയും വരാം. അഥവാ, അതോകം അർത്ഥവത്തായ ധ്വനികളുടെ
 സമാഹാരത്തെ ഉൾക്കൊള്ളുന്ന അർത്ഥവത്തായ ധ്വനിയാക്കി മാറ്റാൻ ശേഷിയുള്ള
 അർത്ഥഹീനമായ ധ്വനിയാണു് സംയോജകശബ്ദം: 'അഹി', 'ഹരി'
 എന്നിവ കൂട്ടിച്ചേർത്തതായി നിർദ്ദേശിക്കാം. വാക്യത്തിന്റെ ആരംഭരോ
 അവസാനരോ, വിഭാഗരോ ഭൂതിപ്പിക്കുന്ന അർത്ഥഹീനമായ ധ്വനി
 യെന്നും വേണമെങ്കിൽ സംയോജകശബ്ദത്തെ നിർവചിക്കാമെങ്കിലും,

വാക്യത്തിന്റെ ആരംഭത്തിൽ അതിന്റെ നില ശുദ്ധമാണെന്നു കരുതാവുന്നതല്ല. 'മെൻ' എന്നതിലെ 'എ', 'എതോള' എന്നതിലെ 'ഇ', 'ദേ'യിലെ 'എ' മുതലായവ ഇതിന്റെ ദൃഷ്ടാന്തമാണ്.

കാലത്തെ കുറിക്കാത്തതും, മറ്റു ധ്വനികൾ ചേർന്നുണ്ടാകുന്നതുമായ അർത്ഥമില്ലാത്ത ധ്വനിയാണ് നാമം. അതിന്റെ ഒരു അവയവവും സ്വയമേവ അർത്ഥവത്തല്ല. എങ്കിലും കൊണ്ടെന്നാൽ, അതിന്റെ അവയവങ്ങൾക്കു അർത്ഥമുണ്ടെന്നു ധരിച്ച് നാം അവയെ യഥാർത്ഥത്തിലോ, സമസ്തപദത്തിലോ പ്രയോഗിക്കാറില്ല "ദേവദാരസ" (= ദേവദത്തം) എന്ന പദത്തിലെ 'ദോരസ' (= ദാനം, പ്രസാദം) എന്ന അർത്ഥത്തിന് അതു തന്നിച്ചു നിന്നാൽ ഒരു അർത്ഥവുമില്ല.

കാലത്തെ കുറിക്കുന്നതും, അനേകം ധ്വനികൾ ചേർന്നുണ്ടാകുന്നതുമായ അർത്ഥമുള്ള ധ്വനിയാണ് ക്രിയ. നാമത്തിലെന്നപോലെ, ഇതിലും യാതൊരു അവയവത്തിനും സ്വന്തമായി ഒരു അർത്ഥവുമില്ല 'മനുഷ്യൻ' എന്ന അല്ലെങ്കിൽ 'വെട്ടുത്ത' എന്നതിൽ 'എപ്പോൾ' എന്ന (കാലത്തിന്റെ) ഭാവമില്ല. എന്നാൽ 'അവൻ പോകുന്നു', 'അവൻ പോയി' എന്നിവയിൽ വർത്തമാനകാലവും, ഭൂതകാലവും സ്വയമേവ വ്യക്തമാകുന്നുണ്ട്.

നാമത്തിനും ക്രിയക്കും കാരകമുണ്ട്. 'ന്റെ', 'ന്റെ' മുതലായ സംബന്ധത്തെയും, മനുഷ്യൻ, മനുഷ്യർ എന്നപോലെ ഏകമെന്നും, അനേകമെന്നുമുള്ള വചനത്തെയും അവ കുറിക്കുന്നു. കൂടാതെ വാസ്തവികമായ വ്യവഹാരത്തിന്റെ പ്രകാരം, -പ്രശ്നം അല്ലെങ്കിൽ ആദേശം- അതിൽനിന്നു വ്യക്തമാകയും ചെയ്യുന്നു. 'അവൻ പോയോ?' (ഏവം ദിസേ), 'പോകൂ' (ബാദിസേ) ഇവ ക്രിയയുടെ വികാരമാണ്.

സംയുക്തമായ സാത്മകധ്വനിയിലെ കുറെ അവയവങ്ങൾക്കെങ്കിലും സ്വന്തമായ് അർത്ഥമുണ്ടെങ്കിൽ, ആ സാത്മകമായ ധ്വനിയാണ് വാക്യം അല്ലെങ്കിൽ സംഭാഷണമെന്നു സംജ്ഞിക്കാണ്ടു് ഗ്രഹിക്കേണ്ടതു്. എല്ലാ വാക്യത്തിലും നാമമോ, ക്രിയയോ കൂടിയോ കൂടിയേതീതു എന്ന നിർബന്ധമില്ല. ക്രിയ ഇല്ലാതെയോ പ്രയോജനം സിദ്ധിക്കാ: "മനുഷ്യന്റെ ലക്ഷണം" എന്ന വാക്യം ഇതിനൊരു ദൃഷ്ടാന്തമാണ്. എങ്കിലും വാക്യത്തിൽ, "പൊയ്ക്കൊണ്ടിരിക്കുവേ" അഥവാ "ക്ലേശന്റെ മകൻ ക്ലേശൻ" മുതലായവപോലെ, സാത്മകമായ അവയവം എപ്പോഴും ഉണ്ടായിരിക്കേണ്ടതാണ്.

വാക്യത്തിൽ അഥവാ സംഭാഷണത്തിൽ രണ്ടുവിധം സംയോഗമുണ്ടാവാം: ഏകാത്മം തന്നെതാണ്, തമ്മിൽ ബന്ധമുള്ള വേറെ-വേറെ അവയവങ്ങൾ ചേർന്നു മറെറാണ്. വേറെ വേറെ ഭാഗങ്ങളുടെ സംയോഗം മൂലമുണ്ടായതാണ് 'ഇലിത്ത'; അതിനാലതു് 'എക'മാക

ന്നു. മനുഷ്യന്റെ ലക്ഷണമെന്നതിൽ ഏകത പ്രകാശിപ്പിക്കുന്ന അത്മാ നിഹിതമാകയാലതും 'ഒന്നാ'ണ്.

30. ശബ്ദങ്ങളുടെ ഭേദം

ശബ്ദം രണ്ടുവിധമുണ്ട്: സരളവും, സമസ്തവും. 'ഗീ' പോലെ അതർമിശ്യാത്ത തത്ത്വങ്ങൾകൊണ്ടുണ്ടായതിനെന്നാണ് സരളമെന്നു ഞാൻ പറയുന്നത്. നിരത്മകവും സാത്മകവുമായ തത്ത്വങ്ങൾ ചേർന്നാ, രണ്ടു സാത്മകശബ്ദങ്ങൾ ചേർന്നാ ഉണ്ടാകുന്നവയാണ് സമസ്തം അല്ലെങ്കിൽ യൗഗികം. ഇങ്ങനെ മൂന്നോ, നാലോ, അനേകമോ തത്ത്വങ്ങൾ ചേർന്നും ശബ്ദമുണ്ടാകാം. പല 'ഗ്ലോഷ' (ഗുഡാത്ഥ) പദങ്ങളും ഇത്തരത്തിൽ പെടും: 'ഹെർമോകാഹൂകോക്ലൻഡസ്' (= പിതാ-ഭ്യൗ-പ്രാത്മി*) എന്നത് ഇതിന് ഒരു ദൃഷ്ടാന്തമാണ്.

പ്രചലിതമോ, അപരിചിതമോ, അല്ലെങ്കിൽ ലാക്ഷണികമോ, ആലങ്കാരികമോ, നവനിർമ്മിതമോ, പ്രസാരിതമോ, സംഭവിതമോ, പരിവർത്തിതമോ ആയിരിക്കും ശബ്ദം.

എന്തൊക്കെ പ്രദേശത്തു് പ്രചാരത്തിലായിരിക്കുന്ന ശബ്ദമാണ് പ്രചലിതം അല്ലെങ്കിൽ പ്രാമാണികം. അന്യദേശത്തെ വിടെ എങ്കിലും പ്രയോഗിച്ചുവരുന്ന ശബ്ദം അപരിചിതമാകുന്നു. അങ്ങനെ ഒരേ ശബ്ദം ഒരേ സമയത്തു് പ്രചലിതവും അപരിചിതവുമായിരിക്കാമെന്നു വ്യക്തമാണല്ലോ. പക്ഷേ, അതു് ഒരൊന്നുദേശത്തു പാകുന്നവരെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം പ്രചലിതവും അപരിചിതവുമാകയില്ല. 'സിഗ്നനോൻ' (= കന്യാ) എന്ന ശബ്ദം കൃപ്രിണതുകൾക്കു് (= സൈപ്രസ് വാസികൾക്കു്) പ്രചലിതമാണെങ്കിലും നമുക്കു് അപ്രചലിതമാണ്.

ഒരു പദാർത്ഥത്തിൽ മറ്റൊരു നാമം ആരോപിക്കുകയാണ് ലക്ഷണം. വസ്തുതയിൽ നിന്നു് ഉപവർഗ്ഗത്തിലോട്ടും, ഉപവർഗ്ഗത്തിൽനിന്നു വർഗ്ഗത്തിലോട്ടും, ഉപവർഗ്ഗത്തിൽനിന്നു് ഉപവർഗ്ഗത്തിലോട്ടും, അല്ലെങ്കിൽ സാധർമ്മ്യത്തെ ആശ്രയിച്ചും ഈ ആരോപം നേടാം.

വർഗ്ഗത്തിൽനിന്നു് ഉപവർഗ്ഗത്തിലോട്ടു്: "അതാ, എന്റെ കപ്പൽ ആ തുറമുഖത്തു് കിടക്കുന്നു." നംകൂരമിടുന്നതു് കിടക്കുന്നതിന്റെ ഉപഭേദ (ഉപവർഗ്ഗ)മാണ്.

ഉപവർഗ്ഗത്തിൽനിന്നു് വർഗ്ഗത്തിലോട്ടു്: "ഓട്ടുപ്പേയ്യുഡസ് വാസ്തവത്തിൽ പത്തുപതിനായിരം പരാക്രമങ്ങൾ കാണിച്ചു." പത്തുപതിനായിരമെന്നതു് വിപുലമാണെന്നു് ഉപഭേദമാണ്. ഇവിടെ ഏറെ വലിയ എണ്ണം വെളിപ്പെടുത്താൻ വേണ്ടിയാണ് ഉപഭേദം പ്രയോഗിച്ചതു്.

* പിതാവായ ഭ്യൗസിനെ ഭജിക്കുന്നവനെന്ന് അർത്ഥം

ഇവർക്കിടയിൽ നിന്ന് ഉപദേശമിരിക്കാൻ: “ക്ഷേപ്താ അപോ
ക്ലോകീൻ അപോധസ” (ഇരുപതുവാർകൊണ്ടു പ്രാണൻ വഴിഞ്ഞെ
ടുത്തു). “തദേഹൻ അതെഹരേ ഹു ക്ഷേപ്താ” (കുഴൽ ഇരുപതുപ്പൽ
മഹോദധി പിടൻ). ഇവിടെ ‘തദേഹൻ’ (പിളർക്കുക) എന്ന ശബ്ദം
‘അപോധസ’ (= വഴിഞ്ഞെടുക്കുക) എന്ന ശബ്ദത്തിന് പകരം പ്രയ
ോഗമാണ്; അതുപോലെ, ‘അപോധസ’ എന്നതു ‘തദേഹൻ’ എന്നതി
ന് പകരവും. രണ്ടു ശൃംഖലകളും അപഹരിക്കുക എന്നതിന്റെ ഉപദേശമാ
ണ്.

സാധർമ്മ്യമെന്നു പറയുമ്പോൾ സമാനമാണെന്നു താത്പര്യമാ
ണ്. ഗ്രഹിക്കേണ്ടതു്. നാലുശബ്ദങ്ങളിൽ രണ്ടാമത്തേതിന് കന്നാ
ദത്തേതിനോടുള്ള ബന്ധം നാലാമത്തേതിന് മൂന്നാമത്തേതിനോടുള്ളതു
തന്നെയല്ലെന്നതിൽ അതു സമാനമാണെന്നു്. അപ്പോൾ രണ്ടാമത്തേ
തിന് പകരം നാലാമത്തേതു്, നാലാമത്തേതിന് പകരം രണ്ടാമത്തേ
തും പ്രയോഗിക്കാം. മിലപ്പോൾ ശബ്ദവിശേഷമായി ബന്ധമുള്ള
ശബ്ദംകൊണ്ടും ലക്ഷണത്തെ വിശേഷിപ്പിക്കാറുണ്ട്.

അങ്ങനെ, ‘ദിഷയാന്യുസസി’ന്റെ നോട്ടത്തിൽ തളിക്കു
മു പ്രധാന്യം എന്നൊരു ആരോപിന്റെ നോട്ടത്തിൽ പരി
വർത്തിക്കുന്നു എന്നൊരു തളിക്കയെഴുതിച്ചു ‘ദി ഓന്യുസസി
ന്റെ പരിവർത്തനം പരിവർത്തിച്ചു’ ആരോപിന്റെ തളിക എന്നും
പറയാം. ഇതിനൊരു പ്രമാണമുണ്ട്. ജീവിതത്തിന്റെ വാക്യഭാഗം
പകലിന്റെ അതിർത്തി സമാനാവസ്ഥയെന്നു സാധർമ്മ്യമുള്ളതുകൊണ്ടു്,
ദിനത്തിന്റെ വാക്യമെന്നു് സന്ധ്യയും, ജീവിതത്തിന്റെ സന്ധ്യ
യെന്നു് വാക്യത്തിനുവേണ്ടി പ്രയോഗിക്കാം. വാക്യത്തെപ്പറ്റി,
ജീവിതത്തിന്റെ സൂക്ഷ്മമെന്നു് ഏകദേശമുണ്ടു് പറയിച്ചിട്ടുണ്ട്.
മിലപ്പോൾ സാമ്യം സ്ഥാപിക്കുവാൻ പ്രയോഗിക്കുന്ന ശബ്ദത്തിന് അതേ
രൂപമായ മറ്റൊരു സാമ്യമുള്ളതല്ലാത്തപ്പോൾ ലക്ഷണം പ്രയോഗി
ക്കുന്നുണ്ടു്. നിലത്തിൽ വിത്തു് മണ്ണിനകത്താക്കി വിതുന്നതിന് പ
കരം ‘വിതയ്ക്കുന്നു’ എന്ന ശബ്ദമാണ് പ്രയോഗിക്കാൻ പതിവു്. എ
ന്നാൽ സൂര്യന്റെ രശ്മികൾ വിതുന്നതിന് തക്ക ശബ്ദമില്ലാത്തതിനാൽ,
വിതയ്ക്കുന്ന ശൃംഖല വിതയ്ക്കുമെന്നൊന്നാണു് സൂര്യന്റെ രശ്മി
യെ സംബന്ധിച്ച ശൃംഖലയെന്നതിനെ ആശ്രയിച്ചു് കവി ഇപ്ര
കാരം പറയുന്നു: “സൂര്യൻ സർവ്വതും സർവ്വതീയമായ പ്രകാശരശ്മി
വിതയ്ക്കുന്നു” ഇതുപോലെ ലക്ഷണീകമായ പ്രയോഗത്തിന്റെ ഉപദേശ
മുണ്ടു്. ഏതെങ്കിലുമൊരു അനുശബ്ദം പ്രയോഗിച്ചു് കന്നിന്റെ
സഹജമായ ഗുണം അതിലില്ലാതാക്കുക. “ഏകാന്തത്തിന് പരിവർത്തനം
പറ്റി ആരോപിന്റെ തളികയെന്നല്ലാതെ ‘മദ്യമില്ലാത്തതിന്’ എന്നു പറ
യണം.

സപദഗോളപാലം നടപ്പിലാക്കു ഒരു ശബ്ദം കവി സപദപ്രയോഗം നിശ്ചയിച്ചാൽ അതിനു നവനിർമ്മിതമെന്നു ചേർ കൊടുക്കാം. 'കേരവ' (=കൊമ്പുകൾ) എന്നതിനു പകരം 'കേർവ്വിത' (=മുട്ട അങ്കുരം) എന്നും, 'ഇരരേ ഇറൻ' (=പുഴരാഹിതൻ) എന്നതിനു പകരം 'അരരേ തേവ' (=അഭ്യർത്ഥിക്കുന്നവൻ) എന്നുമുള്ള ശബ്ദങ്ങൾ അങ്ങനെയായിട്ടുണ്ടാകാം.

ഒരു ശബ്ദത്തിലെ സപദം ഏതൊക്കെ ദീർഘസ്വരമായി മാറുകയോ, ഇടയ്ക്ക് ഏതൊക്കെ മാത്ര കൂടി ചേർക്കുകയോ ചെയ്താൽ അത് ശബ്ദം പ്രധാരിതമാകും. ഒരു ശബ്ദത്തിലെ ഏതൊക്കെ അംഗം എടുത്തുകൂട്ടണമെന്നതു് സങ്കോചമാകും. 'ചോളേഖാസ്' എന്നതിനു പകരം 'ചോളേ ഏ ഖാസ്' എന്നോ, 'ചോളേ ഇള' എന്നതിനു പകരം 'ചോളേ ഇ അദേ ഖ' എന്നോ ഉല്പാദിക്കുമ്പോൾ അതു പ്രധാരിതമായിത്തീരും. 'ക്രിഷ്ണ'യുടെ സ്ഥാനത്തു് 'പ്രീ' എന്നും, 'ദോഷ' എന്നിങ്ങനെ 'ദോ' എന്നും 'കാഷ്ഠ'ത്തിനു പകരം 'കാഷ്' എന്നും വന്നാൽ അവിടെ സങ്കോചം നടന്നു എന്നു ധരിക്കണം.

ഒരു ശബ്ദത്തിന്റെ സമാന്തരവൃത്തമായി ഏതൊരു അംഗം അടയ്ക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ടെന്നും, മറ്റൊന്നും അംഗം പുതിയായി നിർമ്മിക്കുകയും ചെയ്താൽ, അതു പരിവർത്തിതശബ്ദമാണു്. ഉദാഹരണം: 'ദെല്ലിതേരോൻ' ആ 'മാദ' 'ജാൻ' എന്നു സന്ദർഭത്തിൽ, 'ദെല്ലിതേരോൻ' എന്നു പ്രയോഗിച്ചിരിക്കുന്നതു് 'ദെല്ലി'യാൻ എന്നതിനു പകരമാണു്.

നാമം മൂന്നു വർഗ്ഗങ്ങളിൽ: പുല്ലിംഗം, സ്ത്രീലിംഗം, നപുംസകലിംഗം. 'ന', 'ർ', 'സ്' എന്നോ, 'സ' ചേർന്ന ഏതൊക്കെ ലക്ഷണത്തിലോ (അങ്ങനെ 'പ്ല', 'ല്ല' എന്നു രണ്ടു് ലക്ഷണമേ ഉള്ളൂ, അവസാനിക്കുന്ന നാമം പുല്ലിംഗത്തെ കുറിക്കുന്നു. 'ഇവ', 'ഇവ' എന്നു ദീർഘസ്വരങ്ങളിലും പ്രധാരം നടക്കുന്ന 'അ' സ്വരത്തിലും അവസാനിക്കുന്ന നാമം സ്ത്രീലിംഗമാണു്. ഇങ്ങനെ പുല്ലിംഗത്തിന്റേയും സ്ത്രീലിംഗത്തിന്റേയും ശബ്ദങ്ങൾ അവസാനിക്കുന്ന വസ്തുക്കളുടെ എണ്ണം സമമാകുന്നു. എങ്കിലും കൊണ്ടെന്നാൽ പ്ല, ല്ല എന്നവസാനിക്കുന്നതിന്നു 'സ' എന്നവസാനിക്കുന്നതിന്നു ഭേദമില്ല. അവസാനം സ്പർശവസ്തുവായോ സ്വാഭാവികമായ ഹ്രസ്വസ്വരമായോ ഒരു നാമത്തിലും കാണാതില്ല. 'ഇ'എന്നു അവസാനിക്കുന്ന മൂന്നു ശബ്ദമേ ഉള്ളൂ:-മേലി, കോമ്മി, പേപേരി. അഞ്ചു ശബ്ദങ്ങളിൽ 'ഇ' എന്നവസാനിക്കുന്നുണ്ടു്:-പോ ഇ, നാപി, ഇക്കാനി, ദോരീ, അസ്തീ. ഒടുവിൽ പറഞ്ഞ രണ്ടു സ്വരങ്ങളിലാണു് നപുംസകലിംഗത്തിൽപ്പെട്ട നാമങ്ങൾ അവസാനിക്കുന്നതു്. എന്നാൽ അവവാദരൂപേണ അപൂർവ്വം ചിലപ്പോൾ 'ന' 'സ്' എന്നു രണ്ടു വസ്തുക്കളിലവസാനിക്കുന്നവയും കണ്ടിട്ടുണ്ടു്.

31. കാവ്യഗുതമായ ശബ്ദയോജന

പ്രാസനാവും എന്നാൽ വെറും പ്രാകൃതമല്ലാത്തതുമായ ശബ്ദയോജനയാണു സമുത്കർഷമുള്ള കാവ്യശൈലി. എല്ലാറ്റിനുമേറെ പ്രധാനവും പ്രയോഗവും സിദ്ധിച്ച ശബ്ദങ്ങൾക്കുമാണ് ശൈലി കൂടുതൽ പ്രാസാദമുള്ളതായിരിക്കുമെങ്കിലും, അതു്, അതോടൊന്നിച്ചു്, ക്ലേശോപോൽഭവവും ദണ്ഡനേലേസിന്റേയും കവിതകൾക്കുപോലെ, പ്രാകൃതമായിരിക്കാനിടയുണ്ടു്. നേരമറിച്ച്, അസാമാന്യമായ ശബ്ദങ്ങൾക്കൊക്കുന്ന ശൈലി ഉത്കൃഷ്ടവും, ലോകോത്തരമായിരിക്കും. അപരിചിതം അല്ലെങ്കിൽ പ്രധാരം കുറഞ്ഞതു്—ഔപചാരികം, പ്രാസാദം, മുദ്രക്കത്തിൽ സാധാരണ രീതിയിൽ ഉൾപ്പെടാത്തതു്—എന്നതാണ് അസാമാന്യശബ്ദത്തിനു ഞാൻ കൊടുക്കുന്ന അർത്ഥം. എങ്കിലും അത്തരം ശബ്ദങ്ങൾ മാത്രം പ്രയോഗിച്ചാലതു് ഒരു ശുദ്ധപ്രശ്നമോ, ശബ്ദജാലമോ ആയേക്കാം. വെറും ഔപചാരികശബ്ദങ്ങൾ പ്രയോഗിച്ചാൽ ഒരു ശുദ്ധപ്രശ്നമാകും; വെറും അപരിചിതശബ്ദങ്ങൾ പ്രയോഗിച്ചാലതു് ശബ്ദജാലമായി തീരും. അധഃപതനത്താലും കേവലം, തലോടലും യാഥാർത്ഥ്യം വെളിപ്പെടുത്തുകയും ശുദ്ധപ്രശ്നത്തിന്റെ മൗലികമായ പ്രയോജനമാണു്. സാധാരണ ശബ്ദങ്ങൾ കേവലമായതുകൊണ്ടു് ഇതു നേടാനാവില്ല; ഔപചാരികശബ്ദങ്ങളുടെ പ്രായോഗികമേ ഇതു സാധിക്കൂ. “മറ്റൊരുവന്റെമേൽ ഇരുന്നപ്പോൾ ശീകോളൊട്ടിച്ചവനെ ഞാൻ കണ്ടു്—” എന്നുപോലെയുള്ള വാക്യങ്ങൾ ശുദ്ധപ്രശ്നത്തിന്റെ ഉപാധമാണു്. വെറും അപരിചിതശബ്ദങ്ങൾ പ്രയോഗിച്ചുണ്ടാക്കുന്ന ശബ്ദയോജനയാണു ശബ്ദജാലം.

അതിനാൽ, ഏറെക്കുറെ, ഇപ്പോഴത്തെ രണ്ടു തത്വങ്ങളും കലർത്തിയാലല്ലാതെ ശൈലിക്ക് സമുത്കർഷം വരുകയില്ല. അപരിചിതവും, ആലങ്കാരികവും, മുഖ്യ നിർദ്ദേശിച്ച മറ്റു ഇനങ്ങളിൽപ്പെട്ടതുമായ ശബ്ദങ്ങൾ ശൈലിയെ സാധാരണവും പ്രാകൃതവുമായ നിലയിൽ നിന്നു ഉയർത്തുകയും, ഉപയോഗത്തിലിരിക്കുന്ന ശബ്ദങ്ങൾക്കുപോലും പ്രാസാദമുണ്ടാകുകയും ചെയ്യും. എന്നാൽ, പ്രാസാദമുണ്ടാക്കിത്തീർത്ത സാധാരണ നിലയിൽനിന്നു ഭിന്നമാകണമെന്നു് ഉണ്ടെങ്കിൽ, അത്യധികം സഹായകമാകുന്നതു് ശബ്ദങ്ങളുടെ പ്രാസാരവും, സങ്കോചവും, പരിവർത്തനവുമാകുന്നു. പ്രചലിതമായ വാഗ്ദീപ്തിയിൽ അങ്ങമിങ്ങും മാറ്റം വരുത്തുന്നതുകൊണ്ടു് ഭാഷയ്ക്കു് ചമതുകാരം കിട്ടുകയും, അതോടുകൂടി സാമാന്യമായ പ്രയോഗങ്ങളെ ഏകദേശമായി സ്വീകരിക്കുന്നതുകൊണ്ടു് പ്രാസാദമുണ്ടാകുന്നില്ലെന്നും ചെയ്യുന്നു. ഇതു് വിഗണിച്ചിട്ടു്, കവികൾ ഭാഷാവിഷയകമായി കാണിക്കുന്ന ഇത്തരം സ്വാധീനത്തെ ചില നിരൂപകന്മാർ ആക്ഷേപിക്കുകയും പരിഹസിക്കുകയും ചെയ്യാറുണ്ടു്. എന്നാലതു പന്തിയല്ല. “മാത്രകൾ നിട്ടാൻ കഴിഞ്ഞാൽ നിങ്ങൾ കവിയാവി” എന്നു മുത്ത എളുക്കുമ്പോൾ¹ ഒരിക്കൽ കവികളെ പരിഹസിച്ചു.

തന്റെ പരിഹാസാക്കുതിക്കു പോഷകമായി അത്തരം വ്യംഗ്യമായ പദരചന അയാൾ സ്വയം ചെയ്തിട്ടുണ്ട്!

ഏപിഖാരേൻ ഏഇദോൻ മരാമോനാദേ ബദീസ് ജോന്ത്
അല്ലെങ്കിൽ

ഊക എൻ ഗ'ഏരാമേനോസതോൻ ഏകേഇറു

ഏല്ലേബോരേനേ.

ഇത്ര മനഃപൂർവ്വമായ നിരദ്വൈതത തീർച്ചയായും ഹാസ്യാസ്വഭാവം തന്നെ. എങ്കിലും, ഇണങ്ങുന്ന, അഴകുള്ള പദങ്ങൾ, സംയത്നമായി, പ്രയോഗിക്കുക കാവ്യഭാഷയുടെ എല്ലാ അംഗങ്ങൾക്കും കൂടിയേ തീരൂ. ഔപചാരികവും അപരിചിതമായ ശബ്ദങ്ങളോ, അപ്രകാരം മറ്റേതു തത്ത്വമോ ഔചിത്യം ദീക്ഷിക്കാതെയും, ഹാസ്യമുണ്ടാക്കാമെന്നുദ്ദേശിച്ചും പ്രയോഗിച്ചാൽ, അതിന്റെ ഫലം പരിഹാസംതന്നെ ആയ്ക്കും. പ്രാസം സമുപിതമായി പ്രയോഗിക്കുകൊണ്ടു് ഉണ്ടാക്കുവാനു പ്രഭാവം എത്രത്തോളമാണെന്നു അറിയണമെങ്കിൽ, മഹാകാവ്യത്തിലെ സാധാരണമായ പദ്യങ്ങൾപോലും ഇടയ്ക്കു ചേർത്തു നോക്കിയാൽ മതി. ആതു പോലെ, ഏതെങ്കിലും അപരിചിതമായ ശബ്ദമോ, ലാക്ഷണികമായ പ്രയോഗമോ, വ്യഞ്ജനയുടെ എതെങ്കിലും പ്രകാരമോ അവയിൽനിന്നു എടുത്തുമാറി, പകരം തത്സ്ഥാനത്തു് പ്രചലിതമോ, ഉപയോഗത്തിലിരിക്കുന്നതോ ആയ ശബ്ദം കയറ്റിവെച്ചാൽ ഞാൻ പറയുന്നതത്ര ഗൗരവമുള്ളതാണെന്നു വെളിപ്പെടുകയും ചെയ്യും. ഐസക്ബുലസും ഏളരിപിദോസും ഒരേ തരം ദ്വിമാത്രികമായ ചരണങ്ങളാണു രചിച്ചതെന്നിരിക്കുന്നിട്ടും, ഏളരിപിദോസ് കേവലം ഒരു ശബ്ദംമാറി, ആ സാമാന്യശബ്ദത്തിനു പകരം അവിടെ ഒരു അപ്രചലിതശബ്ദം ചേർക്കുകൊണ്ടു മാത്രം, അതിൽ ചമതകാരം ഉണ്ടാകയും മറ്റതു് നിരസമായിരിക്കുകയും ചെയ്തു. ഐസക്ബുലേസ് തന്റെ ചിലങ്കേതസിൽ ഇങ്ങനെ എഴുതി:

“മഗേദാഇൻ ദ് ഹേ മു സർകസ് എസ്ഥി എഇപോദോസ്” = എന്റെ കാലിലെ ഇറച്ചി ഒരു പാതകിയായ വൃണം തിന്നുകൊണ്ടിരിക്കുന്നു. ‘എസ്ഥിഎഇ’ (=തിന്നുകൊണ്ടിരിക്കുന്നു) എന്നിടത്തു് ഏളരിപിദോസ് മോഹനാ താഇ’ (=വിരുന്നസദ്യ ഉണ്ണുന്നു) എന്നുമാറി. വേറൊരു വരി നോക്കുക:—

“സ്മുൻ ദേ മ' ഏകാൻ ഓളീഗോസ് തേ കാഇ
ഊതിദനോസ് കാഇ ഐഇകേസ്”

=ഞാൻ ഭാഗ്യംകെട്ടവനാണു്. ഒന്നുമില്ലാത്തവനാണു്, എന്റെമേൽ വിധി പ്രഹരമേല്പിച്ചു. ഇതിൽ സാമാന്യശബ്ദം ചേർത്താൽ എന്തു മാറ്റം വരുമെന്നു നോക്കുക:—

“സ്മുൻ ദേ മ' ഏകാൻ മീക്രോസ് തേ കാഇ അസ്ഥനികോസ്
കാഇ ഐ ഇദേസ്”

= ഞാൻ എളിയവനാണ്, ഒന്നിനും കൊള്ളാത്തവനാണ്, അധ്വാനനാണ്: ഇനിയൊരു ചരണമെടുക്കാം:-

“ദീപ്രാൻ ഐയുക്കേലിൻ കതഥേ ഇസ്
കലിനേൻ ഭേ ത്രാപെജ്സൻ”

= ഒരു ചെറുകുഴാലിയും ഏഴുമേശയുമിട്ടു, ഇതിനു പകരം:

ദീപ്രാൻ മോഷ്തേമരൊൻ കതഥേ ഇസ്
മീത്രാൻ ഭേ ത്രാപെജ്സൻ”

= പാട്ടുകുഴയിലെ ഇരുപ്പുകൊരണ്ടിയും പട്ടിമേശയും വയ്ക്കൂ”
എന്നു മാറി പ്രയോഗിക്കാം. അതുപോലെ,
ഏയുക്കേനസ് ബോക്കാഡിൻ.

= അലറുന്ന കടൽക്കര എന്നിട്ടുള്ളത്,
ഏയുക്കേനസ് ക്രാസ്ജൂസിൻ”

= കോലാഹലം മുഴക്കുന്ന സമുദ്രതീരം എന്നു മാറിയാകുക.

എന്നും കൈകാര്യത്തിലിരിക്കുന്ന വാമൊഴിയുമായി തെല്ലം വേഴ്ചയില്ലാത്ത ഏതാദൃശമായ പ്രയോഗങ്ങൾ കൈകാര്യം ചെയ്യാവുന്ന ഉദാഹരണമാകുകക്കാരമാരെ അരിപ്രദേസ് പരിഹസിപ്പിട്ടുണ്ട്. “അപോ ദോമാതോൻ അപോ” (വീട്ടിൽ നിന്നുകലെ) എന്നതിനു പകരം “ദോമാതോൻ അപോ (അകലെ വീട്ടിൽനിന്ന്); സേമേൻ (=നിന്റെ) “ഏഗോ ദേനിൻ” (അവളെ ഞാൻ വേട്ടയാടി: “പെരി അഖിലേസ്” (അഖിലേഡിനു ചുറ്റും) എന്നതിനു പകരം “അഖിലേസ് പെരി” (ചുറ്റും അഖിലേഡിന്റെ)-ഇത്യാദി ഉദാഹരണങ്ങൾ അയാൾ ഉദ്ധരിക്കുന്നു. ഇത്തരം പ്രയോഗങ്ങൾ നടപ്പുള്ള രീതിയിൽ ഉൾപ്പെടുത്താവയാണെന്നു തന്നെയാണ്, അവ ചേർന്നാൽ ശൈലിയുടെ വിശിഷ്ടതയ്ക്കു കാരണമാകുന്നതെന്നതിനു തെളിവു. ഈ പരമാർത്ഥം അരിപ്രദേസ് അറിഞ്ഞിട്ടു.

വൃഞ്ജനയുടെ ഇത്തരം ഭേദങ്ങളിലും, മുഴുവൻ പദാവലിയിലും, അപരിചിതമായ ശബ്ദങ്ങളിലും ശബ്ദയോജനയെ സംബന്ധിച്ച ഔചിത്യം ദീക്ഷിക്കുക പരമാവശ്യമാകുന്നു. എന്നാൽ ഏറ്റവും പ്രധാനമായത് ലക്ഷണ പ്രയോഗിക്കുന്നതിൽ കവിപ്പെട്ട വൈദഗ്ദ്ധ്യമാണ്. അതു ആജ്ഞിക്കാവുന്ന ഗുണമല്ല-പ്രതിഭയുടെ സ്വയംസിദ്ധമായ പരിപാകമാണതു്. എന്തുകൊണ്ടെന്നാൽ ഔപചാരികമായ പ്രയോഗത്തിൽ സിദ്ധിവരുത്തുവാൻ അത്യന്താപേക്ഷിതമായതു് സാദൃശ്യം കണ്ടെത്തുന്നതിനു കെല്പുള്ള ക്രാന്തദൃഷ്ടിയാകുന്നു.

പലതരം ശബ്ദങ്ങളുള്ളതിൽ, താഡവഗീതത്തിനു് സമസ്തശബ്ദങ്ങളും, വീരകാവ്യങ്ങൾക്കു് അപ്രചലിതശബ്ദങ്ങളും, ലഘുഗുരുദ്രിമാത്രിക വൃത്തത്തിനു് ഔപചാരികശബ്ദങ്ങളും, മറെറല്ലാറ്റിനേ

യഥോക്തിച്ച്, അധികം ഉപയുക്തമാണ്. വിരക്താശുതയിൽ ഇവയെല്ലാം പ്രയോഗിക്കാനും വിശദധരിപ്പിട്ടു. എന്നാൽ, വാസ്തവത്തിൽ പ്രതികരണത്തിൽ യഥാർത്ഥവും വാസ്തവത്തിൽ അനുകരണം നടക്കുന്നതുകൊണ്ട്, അവിടെ ശബ്ദത്തിലൂടെ പ്രയോഗിക്കാൻ ശബ്ദമുണ്ടാണെന്ന് സമീപിതമാണ്; അത് പ്രയോഗത്തിൽ അപവാദികൾ ആലോചിക്കാൻ ഉണ്ടല്ലോ.

ദുർവ്വർത്തിനാടകങ്ങളെയും, കാര്യങ്ങൾ വഴി നടക്കുന്ന അനുകരണങ്ങളെയും ചൊരി ഇത്രയും വാസ്തവമാണെന്ന് കരുതുന്നു.



മൂന്നാം പുസ്തകം

മററാകാവ്യം

1. സ്വരൂപം

ആഖ്യാനാത്മകവും, ഒരേ വൃത്തത്തിൽ നിബദ്ധവുമായ കാവ്യാനുക്രമത്തിലെ കഥാതന്തുക്കളുടെ ചലനം, ദൃഢാന്തനാടകത്തിലെപ്പോലെയെന്നു തന്നെ, നാട്യസിദ്ധാന്തമനുസരിച്ചതായിരിക്കണമെന്നു വ്യക്തമാണല്ലോ. ആദിയും, മദ്ധ്യങ്ങളും, അന്തവുമുള്ള സ്വയംപര്യായവും പൂർണ്ണമായ കാര്യം അതിന്റെ ആശ്രയമായിരിക്കുകയും വേണം. ഇങ്ങനെ ആകാവ്യരൂപം അതിന്റെ ഏകതയിൽ സജീവമായ ഒരു പ്രാണിപോലെ തോന്നിക്കുകയും, അതിന്റേതായ ആനന്ദവിഭവങ്ങൾ തരുകയും ചെയ്യും. ചലനയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം അതു ചരിത്രകൃതിയിൽനിന്നു വ്യത്യസ്തമായിരിക്കും. എന്തുകൊണ്ടെന്നാൽ, ചരിത്രകൃതികൾ അവതരിപ്പിക്കുന്ന കാര്യം ഒന്നല്ല; നേരേമറിച്ചു, ഒരു കാലവിഭാവത്തോടോ, അല്ലെങ്കിൽ ആ കാലവിഭാവത്തിൽ ഒരാളിനോടോ, അനേകം ആളുകളോടോ ബന്ധമുള്ള അനേകം സംഭവങ്ങളുമായി വേഴ്ചയുള്ള കാര്യങ്ങളായിരിക്കും അതിലെ വർണ്ണന. ആ സംഭവങ്ങൾ തമ്മിൽ പെർച്ച ഇല്ലെന്നിരുന്നാൽ പോലും അങ്ങനെയൊന്നു കാണാൻ. സലമീസിലെ² കടൽയുദ്ധത്തിന്റേയും, സിസിലിയിൽ കർത്തേനീനിയാ³ക്കാരുമായി നടന്ന യുദ്ധത്തിന്റേയും കാലം ഒന്നായിരുന്നെങ്കിലും, രണ്ടിന്റേയും ഫലം ഒന്നല്ലായിരുന്നു. ഇപ്രകാരം, ഒന്നുകഴിഞ്ഞു മറെറാന്നു എന്നു മുറയ്ക്കാൻ സംഭവങ്ങളുടെ പോക്കെന്നു വരുകിലും, അവയുടെ ചരിത്രാർത്ഥം ഒന്നുതന്നെ ആയിരിക്കാറില്ല. കവികളിൽ പലരും ഇതാണുചെയ്തുന്നതെന്നു പറയാം. ഞാൻ മുൻപു പറഞ്ഞതുപോലെ, ഈ വിഷയത്തിലും, ഹോമറസിന്റെ അപ്രതിമമായ കവികൗശലം സൂചകമാണ്. ഞാനുണ്ടു യുദ്ധത്തിന് ആദിയും അന്തവുമുണ്ടായിരുന്നിട്ടാ, യുദ്ധം മുഴുവൻ തന്റെ കാവ്യത്തിന്റെ വിഷയമാക്കുവാൻ അദ്ദേഹം തുനിഞ്ഞില്ല; അങ്ങനെ ചെയ്തപക്ഷിൽ ആ വിഷയം ഒന്നു നോട്ടത്തിനു പൂർണ്ണമായി ഗ്രഹിക്കാനാവത്ത വിധം വ്യാപകമായതും. പക്ഷെ, കവി അതിന്റെ വിസ്താരം ചുരുക്കുകയാണു ചെയ്തതെങ്കിൽ, സംഭവങ്ങളുടെ വൈവിധ്യം നിമിത്തം, അതു് അത്യന്തം ജടിലമായൊന്നായിത്തീരും. ആകയാൽ, പ്രസ്തുതമായരൂപത്തിൽ കവി കഥയുടെ ഒരംശം എടുത്തിട്ട്, കല്പലുകളുടെ പട്ടികയോ മറ്റു പോലെ യുദ്ധത്തിന്റെ സാമാന്യമായകഥയിലെ അനേകം സംഭവങ്ങളുടെ ഉപാഖ്യാനങ്ങൾ ഭേദത്തിണക്കി കവിതയിൽ വൈവിധ്യം വരുത്തി. മറ്റു കവികളും ഭേദപാലം ഒരു നായക

നേയോ, ഏതെങ്കിലുമൊരു കാലവിഭാഗത്തേയോ, ഒരൊറ്റ കാര്യത്തേയോ അങ്ങ്ഗീകരിക്കാറുണ്ട്. എന്നാൽ അതിന്റെ വകുപ്പുകൾ അനേകമാണ്. 'ക്യൂപ്രിത്ത'യുടേയും 'ചെറുതുലിത്ത'യുടേയും രചയിതാക്കൾ ഇതാണ് ചെയ്തത്. തുലിത്തയുടെയും ഓഡ്രസ്സെത്തയുടേയും വിഷയവസ്തുവിൽ ഒരു ദുഃഖാന്തനാടകത്തിന്റേയോ, ഏറെ ആണെങ്കിൽ രണ്ടിന്റേയോ സാമഗ്രിയും, ക്യൂപ്രിത്തയിൽ അനേകം ദുഃഖാന്തനാടകങ്ങളുടെ വിഷയവസ്തുവുണ്ട്. ചെറുതുലിത്തലാകട്ടെ, 'ശബ്ദപാരിതോഷികം', 'ഫിലോക്തൈസ്', 'നെക്കാപ്റ്റോലൈസ്', 'ഏൽഡുഡ്ഡസ്', 'യായാവരനായ ഓഡ്രസ്സെത്തസ്' 'ലൈകോനീ നാരികൾ' 'തുലിത്തയുടെ പതനം', പടക്കുപ്പുകളുടെ പ്രയാണം എന്നു എട്ടു നാടകങ്ങളുടെ വിഷയമാണുള്ളത്.

2. ദുഃഖാന്തനാടകവുമായി താരതമ്യം

കൂടാതെ ദുഃഖാന്തനാടകത്തിനുള്ള പ്രകാരങ്ങൾ, അതായത് സരളം, ജടിലം, സാമ്പാർഗ്ഗികം, കരുണം ഇവ, മഹാകാവ്യത്തിനുമുണ്ടായിരിക്കണം. ഗ്രീക്കും ട്രൂഗ്യസജ്ജീകരണവുമൊഴിച്ചാൽ, രണ്ടിന്റേയും അംഗങ്ങൾ സമാനമാകുന്നു. സ്ഥിതിവിപത്നവും, യാതനാദൃശ്യവും, അഭിജ്ഞാനവും മഹാകാവ്യത്തിനും ആവശ്യമാണ്. വിശേഷിച്ചു, വിചാരത്തലവും, ശബ്ദയോജനയും കലാത്മകമായിരിക്കണം. ഇവയിലൊക്കെയും, മറ്റു വിഷയങ്ങളിലെന്നപോലെ, നമുക്കു സ്വയംപര്യാപ്തവും സർവ്വപ്രഥമമായ ആദർശം ഹോമേറസ് തന്നെയാണ്. വാസ്തവത്തിൽ ഹോമേറസിന്റെ രണ്ടു കാവ്യങ്ങളിൽ ഓരോന്നിലും രണ്ടുരൂപംകാണാം! തുലിത്ത സരളവും കരുണാധർമ്മമാകുന്നു. ഓഡ്രസ്സെത്ത, അതിൽ അഭിജ്ഞാനദൃശ്യം നിറഞ്ഞതുള്ളതുകൊണ്ട്, ജടിലവും സാമ്പാർഗ്ഗികവുമാകുന്നു. അതുമൂലം, ഭാഷാസൗന്ദര്യവും, ഭാവസൗഷ്ഠ്യവും മുൻനിർത്തി പരിശീലിച്ചാൽ ഈ കാവ്യങ്ങൾ രണ്ടും പരമശ്രേഷ്ഠമാണെന്നു ബോധ്യമാകും.

3. രണ്ടിനും തമ്മിൽ ഭേദം

കഥാനകത്തിന്റെ ദൈർഘ്യത്തെയും വൃത്തത്തെയും പുരസ്കരിച്ചു, മഹാകാവ്യത്തിനും ദുഃഖാന്തനാടകത്തിനും തമ്മിൽ സ്പഷ്ടമായ ഭേദമുണ്ട്. ദൈർഘ്യത്തിന്റെ അളവ് മുമ്പു നിർദ്ദേശിച്ചുകഴിഞ്ഞു. ആദിയും അന്തവും ഒന്നോട്ടത്തിന്റെ അതിരിനകത്തു് ഒതുങ്ങുകതന്നെ വേണം. ഈ നിഷ്കർഷ പാലിക്കണമെങ്കിൽ ആ കാവ്യത്തിന്റെ ദൈർഘ്യം, പ്രാചീനമായ മഹാകാവ്യങ്ങളുടേതിൽനിന്നു കുറഞ്ഞതും, ഒരു ഇരിപ്പിൽ നോക്കി തീർത്തുക്കവണ്ണം അവതരിപ്പിക്കാൻ ഉള്ള ദുഃഖാന്തനാടകത്തിനു തുല്യവുമായിരിക്കണം വേണ്ടത്.

മഹാകാവ്യത്തിനു അതിന്റെ അതിരുകളെ യഥേഷ്ടം അകറ്റി, ഉള്ളടക്കത്തിന്റെ വിസ്താരം വർദ്ധിപ്പിക്കുവാൻ കഴിയും. കാരണം വൃക്കതമാണ്. ദുഃഖാന്തനാടകത്തിൽ, ഒരേസമയം, ഒന്നിച്ചു്, പ്രവഹി

കുന്ന കാൽത്തിന്റെ അനേകം ധാരകളെ അനുകരിക്കാനായില്ല. അവിടെ നാട്ടുമണ്ഡപത്തിൽ ഉദ്ഭവിക്കുന്ന കാൽത്തിന്റെയും അഭിനേതാക്കളുടെ പ്രിയവ്യാപാരങ്ങളുടേയും നിശ്ചിതമായ പരിധിക്കുള്ളിൽ കവിക്ക് ഒളങ്ങി നില്ക്കേണ്ടിവരുന്നു. എന്നാൽ മഹാകാവ്യത്തിലാകട്ടെ അതിന്റെ ആഘ്രാനാത്മകമായ വിശേഷരൂപം നിമിത്തം, ഒരേസമയം നടക്കുന്ന അനേകം സംഭവങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കാൻ കഴിയുന്നു. ഉത്ഭവങ്ങൾ വിഷയസംഗതമാണെന്നു വരുകിൽ കാവ്യത്തിനു ഈടുമേന്മയും കൈവരുമെന്നു മെച്ചം കൂടിയുണ്ട്.

മഹാകാവ്യത്തിന്റെ വലിയ ശേഷിയെന്നിതാണ്. തദ്വാരാ അതിന്റെ പ്രഭാവോത്പാദകത്വം വർദ്ധിക്കയും, ശ്രോതാക്കളുടെ മനോരഞ്ജനം സിദ്ധിക്കയും, വിവിധമായ ഉപാഘ്രാനങ്ങൾവഴി കഥയുടെ രസഭോഭാവം പരിഹരിക്കപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നു. സംഭവങ്ങൾ ഏകരസമായാൽ പ്രേക്ഷകരുടെ കരുഹലാ വേഗേന വരണ്ടുപോകയും, രംഗമണ്ഡപത്തിൽ ള്ളൊത്തുശ്ശും നിഷ്ഫലമായി തീരുകയുമായിരിക്കും ഫലം.

വൃത്തത്തെക്കുറിച്ചാണെങ്കിൽ, വീരവൃത്തം അനുഭവത്തിൽ തന്നെ അതിന്റെ സ്വാഭാവും സ്ഥിരപ്പെടുത്തിക്കഴിഞ്ഞു. ഇനി ആരെങ്കിലും മറ്റൊരു വൃത്തത്തിലോ പല വൃത്തങ്ങളിലോ ആഘ്രാനാത്മകമായ കാവ്യം രചിച്ചാലത്ത് ഒട്ടും സംഗതമാകയില്ല. ഒന്നാമതു വൃത്തങ്ങളുടെ കൂട്ടത്തിൽ വീരവൃത്തം ഏറ്റവും കൂടുതൽ ഭാവ്യവും ഭാവം തികഞ്ഞതുമാണ്. ലാക്ഷണികവും അപ്രപഞ്ചിതവുമായ ശബ്ദങ്ങൾ അതിൽ നിഷ്പ്രയാസം ഇണങ്ങുമെന്നതുതന്നെ അനുകരണത്തിലെ ആഘ്രാനാത്മകമായ രൂപത്തിന്റെ മഹത്വം കൂട്ടുവാൻ നിരോപക്ഷമായ സാധനമാകുന്നു. രണ്ടാമത്ത്, ലാവുതളദിഗാത്രികവും, ഗുരുലാഘൃഗുരുത്തിലെ ദ്വിഗാത്രികവുമായ ചതുഷ്ഠിക്ക് ഏകയത്തിൽ ഉത്തോജനം വകരുവാൻ സാമർത്ഥ്യമുണ്ട്. ഒന്നാമത്തേത്, കാൽവ്യാപാരത്തെ വ്യക്തമാക്കുന്നു. രണ്ടാമത്തേത്, വൃത്തത്തിനു കൊഴുപ്പു കൊടുക്കുന്നു. ചൈതന്യമേന്മയുള്ളതായാലോ, അനേകം വൃത്തങ്ങൾ കൂടിക്കലർത്തുന്നതായാൽ, വെറും വൈരൂഢ്യമേ സിദ്ധിക്കൂ. അതുകൊണ്ട്, വീരവൃത്തമല്ലാത്ത വൃത്തത്തിൽ ആരുമേ മഹാകാവ്യം രചിച്ചിട്ടില്ല. ഞാൻ മറ്റു ചറഞ്ഞതുപോലെ, വിഷയത്തിന്റെ സ്വഭാവം സ്വയമേവ അനുരൂപമായ വൃത്തമേക്കാൻ പ്രേരിപ്പിച്ചുകൊള്ളാം.

4. കവി വചനം

ഹോമേരിന്റെ എല്ലാ ഗുണങ്ങളും പ്രശംസനീയമാണെങ്കിലും, ഒരു ഗുണം വിശേഷിച്ചു എടുത്തു പറയാതെ തരമില്ല. അനുകരണത്തിൽ കവി സ്വയം വഹിക്കേണ്ട പങ്ക് എത്രകണ്ടാണെന്നു അറിയാവുന്നവൻ മാത്രമേ കവി എന്നു പേർ അർഹിക്കുന്നുള്ളൂ. കവി സ്വയമേവ നന്നേ കുറച്ചു സംസാരിക്കാവൂ! അയാൾ അനുകർത്താവല്ലെന്നു അപ്പോഴെ സിദ്ധിക്കൂ. മറ്റു കവികൾ എപ്പോഴും മുമ്പേ വന്നുനില്ക്കും—വല്ല

പോഴും വല്ലയിടത്തും മാത്രം അനുഭവം നിർവ്വഹിക്കുക. എന്നാൽ ഹോമോസ് പ്രസ്താവനയായി വെറും കുറച്ചു വാക്കുകൾ ഉൾപ്പെടുത്തി, ഉടൻതന്നെ സ്ത്രീയോ പുരുഷനോ ആയ ഏതെങ്കിലും വാഗ്ദത്തം രംഗത്തു തള്ളിവിടുകയാണു ചെയ്യുന്നത്. തന്മൂലം ആരിലും സ്വഭാവത്തു നൂതന അനുഭവപ്പെടുന്നില്ല, ഓരോ വാഗ്ദത്തത്തിന്റേയും സ്വഭാവമായ വ്യക്തിത്വം നിലനിൽക്കുകയും ചെയ്യും.

5. അത്ഭുതതത്ത്വം

ദുഃഖാന്തനാടകത്തിനും അത്ഭുതതത്ത്വം ആവശ്യമാണ്. എന്നാൽ അത്ഭുതം തോന്നിക്കുവാൻ അത്യന്തം അപേക്ഷിതമായ അടിസ്ഥാനം അസംഭാവ്യതയും അസംഗതത്വവുമാണല്ലോ. അതു മഹാകാവ്യത്തിലാണുള്ളത്. എപ്പോഴൊക്കെയാണു്, അവിടെ അഭിനേതാവു് പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നില്ല. ഹെക്കതാന്റെ പിൻതുടരുന്ന ദൃശ്യം രംഗഭൂമിയിൽ അവതരിപ്പിച്ചാൽ ഏതു അഭിനേതാവും ഉപഹാസ്യമായിരിക്കുകയുണ്ടാകും. അതിൽ ഗ്രീക്കുകൾ വെറും നോക്കി നില്ക്കുന്നു, പിൻതുടരുന്നില്ല; അവില്ലാസ് അവരോട് മടങ്ങിപ്പോകാൻ ആഗ്രഹിക്കുന്നു. മഹാകാവ്യത്തിൽ ഈ കലാരമായ അസംഗതത്വം ശ്രദ്ധാവിഷയമാകുന്നില്ല.

അത്ഭുതാസംഭവം എപ്പോഴും അത്ഭുതാഭിപ്രായമായിരിക്കണം. ഓരോ വ്യക്തിയും, തന്റെ ശ്രോതാവിനോ കേൾക്കുന്നവനോക്കുവാൻപോലും, ഏതു കഥയും ഇഷ്ടപോലെ നീട്ടി വലുതാക്കി കേൾപ്പിക്കാവുന്നതു് ഇതിനു തെളിവാണ്.

6 കഥാവിസ്താരം

കൈശലവുമ്പും കഥാ വിസ്താരം കലാ മനു കവികൾ അഭ്യസിച്ചതും ഹോമറസിൽ നിന്നാകുന്നു. ആ കലയുടെ രഹസ്യം ഒരു ഹേതവാദാസത്തിൽ ഒളിഞ്ഞിരിക്കുന്നു. ഒരു സംഭവത്തോടൊന്നിച്ചു നടക്കുന്നതോ, നില്ക്കുന്നതോ ആയ വേറൊരു സംഭവം കണ്ടിട്ടു്, രണ്ടാമത്തേതിനോടൊന്നിച്ചു്, എപ്പോഴും ഒന്നാമത്തേതുണ്ടായിരിക്കുമെന്നു മനുഷ്യൻ ധരിച്ചുപോകുന്നു. അതിനാൽ, മനുഷ്യന്റെ മനസ്സ് രണ്ടാമത്തേതിന്റെ വാസ്തവീകരണത്തെ ആശ്രയിച്ചു്, ഒന്നാമത്തേതിന്റെ വാസ്തവീകരണത്തെക്കുറിച്ചറിയാൻ, അതിൽ വിശ്വസിക്കാൻ തയ്യാറാകുകയും ചെയ്യുന്നു. കാല്യഷ്ഠനായിലെ നീരാട്ടനാ ദൃശ്യത്തിൽ ഇതിന്റെ ദൃഷ്ടാന്തം കാണാവുന്നതാണ്.

7. സംഭാവ്യമായ അസംഭാവ്യതകൾ

അസംഭാവ്യമായ സംഭാവ്യതകളേക്കാൾ സംഭാവ്യമായ അസംഭാവ്യതകൾക്കു പ്രാധാന്യം കല്പിക്കുകയാണു കവി ചെയ്യേണ്ടതു്. അസംഗതമായ അത്ഭുതങ്ങൾ ചേർത്തു് ദുഃഖാന്തനാടകത്തിന്റെ കഥാനകം നിർമ്മിക്കേണ്ടതു്. വിവേകബുദ്ധി സംഗതമായി തോന്നാത്തതെല്ലാം യഥാശക്തി പരിത്യജിക്കേണ്ടതാണ്. അല്ലെങ്കിൽ, 'ഓളഭിപുസി'ൽ ലാലു അസിന്റെ മരണത്തെപ്പറ്റി നായകൻ അറിവില്ലാതിരിക്കുവോലെ,

അവ തീർച്ചയായും നാടകത്തിന്റെ കാര്യവ്യാപാരത്തിനുവെളിപ്പെടുത്തുന്നതിനുള്ള നിമിത്തമാണ്. 'എലക്ട്രാ'യിൽ ദൂതന്മാരെക്കൊണ്ട് പൂമിയിൻകളികളെപ്പറ്റി വിസ്തരിച്ചു പറയിക്കുവാനായിട്ടോ, 'മൃഗസിന്ധവ'യിൽ, ഒരു വൻ തേഗേഴു മുതൽ മൃഗസിന്ധവരെ യാത്രചെയ്തിട്ടും ആദ്യത്തേതും മൗനമവലംബിക്കുവാനായിട്ടോ ഉള്ള സംഭവങ്ങൾ നാടകത്തിൽ കടന്നുകൂടാൻ ഇടയാക്കുകയുണ്ട്. അങ്ങനെ ചെയ്യാതിരുന്നാൽ കഥാനകം നഷ്ടപ്പെടുമെന്നു യുക്തി ഹാസ്യാസ്പദമാകുന്നു. ഒന്നാമതായി, അത്തരം കഥാനകം നിർമ്മിക്കുകയും അതും രണ്ടാമതായി, അസംഗതമായതും എങ്ങനെയോ കടന്നുകൂടിപ്പോയെന്നുവന്നാൽ, സംഭാവ്യമാണെന്നു തോന്നിക്കുമ്പോൾ, അതിന്റെ രൂപം മാറ്റി, വേണ്ടാത്തതാണെന്നിരുന്നാൽ പോലും സ്വീകാര്യമാകത്തക്കവിധം, ഇണക്കുകയാണു വേണ്ടത്. കാവ്യരസോത്തരയിലെ അസംഗതമായ സംഭവങ്ങൾ പോലും നോക്കുക : കാവ്യരസോത്തരയിലെ ഇമാകാ തീരത്തു വിട്ടുകളകയാണു കവി ചെയ്തത്. ഇതേ സംഭവം താണതരം കവിയാണു കൈകാര്യം ചെയ്യുന്നതെങ്കിൽ എത്ര അസഹ്യമായൊരുതന്നെ വ്യക്തമാണല്ലോ. ഇവിടെ കവി നിറയുന്ന മറ്റൊരു കാവ്യരസോത്തരത്തിനടിയിൽ ആ അസംഗതം മറഞ്ഞുപോയി.

കാര്യത്തിന്റെ ഗതി നിലയ്ക്കുകയോ, സ്വഭാവത്തിന്റെ വ്യഞ്ജനനാടകത്തിരിക്കുകയോ ചെയ്യുന്നിടത്തു പ്രയോഗിക്കുന്ന ഭാഷ അലംകൃതമായിരിക്കണം. നേരേ മറിച്ചു, അത്യന്തം കമനീയമായ ശബ്ദയോജന, സ്വഭാവത്തെയും വിചാരത്തെയും മറയ്ക്കലിൽ പൊതിഞ്ഞു നില്ക്കുന്നതാണ് കാർത്തിരിയേണ്ടതാണു്.

നാലാം പുസ്തകം

വിമർശകരുടെ ആക്ഷേപങ്ങളും
അവയ്ക്കു സമാധാനം നൽകുമ്പോൾ
ദീക്ഷിക്കേണ്ട തത്ത്വങ്ങളും

1. ആധാരമായ സിദ്ധാന്തങ്ങൾ

വിമർശപരമായ പ്രശ്നങ്ങളും അപയ്ക്കുള്ള സമാധാനവും അവയുടെ ഉദ്ഭവസ്ഥാനം എങ്ങനെ ഊരിക്കുമെന്നും, എത്രയാണെന്നും താഴെ വിവരിക്കുമ്പോലെ നിർദ്ദേശിക്കാം.

പിതൃകാരണമോ, മറു് ഏതെങ്കിലും കലാകൃത്തിനേയോ പോലെ കവിയും അനുക്താവാകുകൊണ്ടു്, അയാളുടെയും അനുഭവമായ വിഷയം അടുത്തു പറയുന്ന മൂന്നുതരം പദാർത്ഥങ്ങളിലൊന്നായിരിക്കുകയുണ്ടാകും. അതായതു്, അവ എങ്ങനെ ആയിരുന്നുവോ, അല്ലെങ്കിൽ എങ്ങനെ ആകുന്നുവോ അങ്ങനെയോ; അഥവാ അവ എങ്ങനെ അറിയപ്പെടുന്നുവോ അല്ലെങ്കിൽ എങ്ങനെപറയപ്പെടുന്നുവോ അങ്ങനെയോ; അന്യഥാ, അവ എങ്ങനെ ഊരിക്കേണ്ടതോ അങ്ങനെയോ ആവാൻ തരമുണ്ടാകും.

വ്യക്തമായ സാധനം ഭാഷയാണ്. അതിൽ പ്രചലിതമോ, അപ്രചലിതമോ, ലാക്ഷണികമോ ആയ ഗുണങ്ങൾ പ്രയോഗിക്കാം. ഭാഷയിൽ രൂപാന്തരം വരുത്തുവാൻ കവികൾക്കു സ്വാതന്ത്ര്യമുണ്ടെന്നും നാം സമ്മതിക്കുന്നു.

കാവ്യത്തിലും രാജ്യതന്ത്രത്തിലും പാലിക്കേണ്ടതായ വിശുദ്ധതയുടെ മാനദണ്ഡം സമാനമല്ല. കവിതയുടേയും മറു കലകളുടേയും നിക്ഷേപം വേറെവേറെയാണ്. കാവ്യകലയിൽത്തന്നെ രണ്ടുതരം ദോഷമുണ്ടാവാം; ഒന്ന് തത്ത്വഗതം, മറ്റൊന്ന് സാമയോഗികം. ഏതെങ്കിലും വിഷയവസ്തു ഒരുക്കിയതിൽപിന്നെ, ശേഷിക്കുറവു നിമിത്തം, കവി അതിന്റെ നേരായ അനുഭവം നിർവ്വഹിക്കാതിരുന്നാൽ അതു് കാവ്യത്തിന്റെ തത്ത്വഗതമായ ദോഷമാണിത്. എന്നാൽ അനുപയുക്തമായ വിഷയം തിരഞ്ഞെടുത്തതാണു് വൈചല്യമേതു എന്നു വരുമ്പോൾ അതു തത്ത്വഗതമായ ദോഷമാകയില്ല. ദൃഷ്ടാന്തത്തിനു്, കവി അതിന്റെ രണ്ടു വലതുകാലും ഒന്നിച്ചുയർത്തി ചാടുന്നതായി പ്രദർശിപ്പിക്കുകയോ, അഥവാ ചികിത്സാവിദ്യയിലോ, മറു ശാസ്ത്രങ്ങളിലോ, കലകളിലോ വിധിപ്പെട്ട വിരോധമായ കറവു വരുത്തി അവതരിപ്പിക്കുകയോ ചെയ്താൽ അതു് കാവ്യത്തിന്റെ തത്ത്വഗതമായ ദോഷമാകയില്ല.

വിമർശകന്മാർ ഉന്നയിക്കുന്ന ആക്ഷേപങ്ങൾക്കു സമാധാനം നൽകുവാൻ ഇപ്പറഞ്ഞ അടിസ്ഥാനത്തിൽ പരിചിന്തിക്കുകയാണ് ആവശ്യം.

2. കാവ്യകലയെപ്പറ്റി.

ഒന്നാമത്ത്, കവിയുടെ കലയുമായി ബന്ധമുള്ള വിഷയമെടുക്കാം. കവി അസംഭവം വർണ്ണിക്കുന്നുവെങ്കിൽ അത് അയാളുടെ ദോഷംതന്നെ. എന്നാൽ മുമ്പു വിശദമാക്കിയതുപോലെ, കലയുടെ ലക്ഷ്യം അതിലൂടെ നേടാമെങ്കിൽ,—അതായത് കാവ്യത്തിന്റെ ആ ഭാഗമോ, മറ്റൊരാളോ പ്രഭാവമുളവാക്കുന്ന വിഷയത്തിൽ കൂടുതൽ തീവ്രമാകുന്നുണ്ടെങ്കിൽ—ആ ദോഷം ന്യായീകരിക്കാവുന്നതാണ്. ഹെർക്കുലിനെ പിൻതുടരുന്ന ദുഷ്ടാനന്ദം ഇവിടെയും സംഗതമാക്കാം. പക്ഷെ, കാവ്യകലയുടെ വിശേഷമായ നിയമങ്ങൾ ലംഘിക്കാതെ തന്നെ അങ്ങനെയോ, അതിനേക്കാൾ മെച്ചമായോ ഉള്ള രീതിയിൽ അതേ ലക്ഷ്യം നേടാൻ കഴിയുമെങ്കിൽ, ആ ദോഷം ക്ഷമ്യമാണെന്നു കരുതേണ്ട ആവശ്യമില്ല. എല്ലാ കൊണ്ടെന്നാൽ ദോഷങ്ങളിലെല്ലാം നിന്ന് ആവാളം അകന്നുനില്ക്കുകയാണ് കവിയുടെ ധർമ്മം.

ഇതുമല്ല, ദോഷം കാവ്യകലയുടെ മൂലഗുണങ്ങളെ സംബന്ധിച്ചതാണോ, ഏതെങ്കിലും ആനുഷംഗികമായ വിഷയത്തെ മാത്രം സ്പർശിക്കുന്നതാണോ എന്നു പരിചിന്തിക്കുകയും വേണം. ഒരു ഉദാഹരണം പറയാം: മാൻപേടയ്ക്കു കൊമ്പില്ലെന്നു അറിവില്ലാതെ, അതിന്റെ കലാശ്ലുപ്തമായ ചിത്രീകരണത്തോളം ഗൗരവമായ ദോഷമല്ല.

3. യാഥാർത്ഥ്യത്തെപ്പറ്റി

ഇനി, യാഥാർത്ഥ്യം വർണ്ണിക്കുന്നില്ലെന്നതാണ് ആക്ഷേപമെങ്കിൽ, വർണ്ണവസ്തു എങ്ങനെ ഇരിക്കേണ്ടതോ അങ്ങനെതന്നെയല്ലാത്തതിന്റെ രൂപമെന്ന്, വേണമെങ്കിൽ കവിക്ക് സമാധാനം പറയാൻ കഴിയും. 'മനുഷ്യൻ എങ്ങനെ ഇരിക്കേണ്ടതോ, അവനെ അങ്ങനെയാണ് ഞാൻ അവതരിപ്പിക്കുന്നതെന്നും മനുഷ്യർ എപ്രകാരമാണോ അവരെ അപ്രകാരം ഏതെങ്കിലും പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നു, എന്നും സോഫിസ്റ്റിക്സ് പറഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. ഈ സമാധാനം സമുചിതം തന്നെ.

ആക്ഷേപം ഇപ്പറഞ്ഞ രണ്ടുതരത്തിലുമല്ലെങ്കിൽ, "ആ വസ്തു അപ്രകാരമാണെന്നു ലോകർ പറയുന്നു" എന്ന സമാധാനം മതിയാകും. ദേവതകളുടെ കഥയെപ്പറ്റി ഇതേ പറയാൻ വഴിയുള്ളൂ. ആ കഥകൾ യാഥാർത്ഥ്യത്തിൽനിന്ന് ഉത്കൃഷ്ടമോ, യാഥാർത്ഥ്യത്തിന് അനുരൂപമോ, അല്ലാതിരിക്കാം ഇതിനെപ്പറ്റി ക്ലേനോഫനൈസ്¹ പറഞ്ഞതാണ് പരമാർത്ഥമെന്നു തോന്നുന്നു: "എന്തോ ആയ്ക്കൊള്ളട്ടെ, അങ്ങനെതന്നെയാണ് പറയാവേണ്ടത്."

ഏതെങ്കിലും വിവരണം യഥാർത്ഥത്തെ അപേക്ഷിച്ച് ഉത്കൃഷ്ടമാ
ല്ലാത്തതും വരാവുന്നതാണ്. “എങ്കിലും അതായിരുന്നു സത്യം.” ഈലി
അഭി, നിദ്രാഗ്രസ്തരായ യോദ്ധാക്കളുടെ ആയുധങ്ങളെപ്പറ്റി “കന്ത
ങ്ങൾ നേരെ നിവർന്നു നിൽക്കുന്നു” എന്നു പറഞ്ഞിരിക്കുന്നതു ദൃഷ്ടാ
ന്തായെടുക്കാം. ഇലൂരിആക്കാരിൽ ഉന്ന കാണാംപോലെതന്നെ ആയി
രുന്നു അന്നത്തെയും നടപ്പ്.

4. പാത്രങ്ങളുടെ സംവാദം

ഒരു പാത്രം ചെങ്കുത്തോ, പറഞ്ഞതോ കാവ്യത്തിന്റെ നിലയ്ക്കു
ശിഷ്ടമാണോ, ദുഷ്ടമാണോ എന്നു നിർണ്ണയിക്കുവാൻ ആ കൃത്യത്തെയോ
കാമ്പനത്തെയോ മാത്രമാണ് പരീക്ഷിക്കേണ്ടത്. അല്ലാതെ, കാവ്യദൃഷ്ടി
അതു നല്ലതാണോ, ചീത്തയാണോ എന്നു തീരുമാനിക്കേണ്ട ആവശ്യ
മില്ല. ആര്, ആരോട്, എന്തിനായി, എപ്പോൾ അപ്രകാരം ചെങ്കു
ത്തോക്കിൽ പറഞ്ഞു എന്നു ആലോചിക്കുകയും വേണം. ഏതെങ്കിലും
മഹനീയമായ നന്മ ഉണ്ടായാണോ, വലിയ അനന്തരം വരാതിരിക്കാണോ
വേണ്ടി അങ്ങനെ ചെങ്കുത്തോ പറയുകയോ ചെയ്യുന്നുവോ.

5. ഭാഷാപ്രയോഗം

ഭാഷയുടെ പ്രയോഗത്തിൽ വേണ്ടത്ര ശ്രദ്ധിച്ചാൽ മറ്റു വൈഷമ്യ
ങ്ങൾക്കു പരിഹാരം നേടാവുന്നതുള്ളൂ. ‘ഊരേഅസ്’ മേന്പ്രോതേന്’
(=കതിരയ്ക്കും നായ്ക്കും വ്യാധി സംഗ്രമിച്ചു) (1) എന്ന സന്ദർഭത്തിൽ
‘ഊരേഅസ്’ എന്നു ശബ്ദം കവി പ്രയോഗിച്ചത് കതിരെന്നു അർത്ഥ
ത്തിലല്ല, ‘പടി കാക്കുന്നവൻ’ എന്നു അർത്ഥത്തിലാണ്. “ഏള ദോസ്
മേൻ ഏളൻ കാക്കോസ്” (=കാണാൻ അയാൾ ഏറെ കരുപിയായി
രുന്നു) (1) എന്നു ദോലോനെ വർണ്ണിക്കുന്നതിൽ ‘ഏളദോസ്’ എന്നു
ശബ്ദത്തിന്റെ അർത്ഥം വികൃതമായ ദോഹം (കരുപം) എന്നല്ല; അയാ
ളുടെ മൂലം ആഹ്ലാദരഹിതമായിരുന്നു എന്നു അതിനർത്ഥമുള്ളൂ. എപ്പോ
കൊണ്ടെന്നാൽ, ഭക്താക്കാർ ‘ഏളഏളദോസ്’ എന്നു പ്രയോഗംകൊണ്ട്
‘പ്രാസനമായ ആനന്ദമെന്ന ഭാവമാണു വ്യക്തമാക്കുന്നതുള്ളത്. അതിൻ
വണ്ണം, ‘സജ്ജരെതെരോൻ ദേ കേരാഇസ്’ (=മദ്യം കുടുകൂട്ടിയായി
കലക്രൂ) (2) എന്നതിനു ‘മദ്യം കൊഴിക്കെ കലക്രൂ’ എന്നല്ല അർത്ഥം;
“മദ്യം വേഗം ചേർക്രൂ” എന്നു അതിനർത്ഥമുള്ളൂ.

ചിലപ്പോൾ വ്യക്തനാകാത്ത ഒരുപക്ഷാരികമായിരിക്കാറുണ്ട്. “ഈ നിശ
യിൽ കൂടാരത്തിനകത്തു ശയിക്കുന്ന യവനനേതാക്കളായ മത്സ്യം,
സ്വർഗാസനത്തിൽ പള്ളികൊള്ളുന്ന ദേവതകളും എല്ലാവരും നിദ്രാ
ദോഷിയുടെ ആനന്ദാധാരമായ വക്ഷസിൽ മലങ്ങുന്നു.” കവി തുട
രുന്നു: “അവൻ തന്റെ ആശ്വാസലമായ ദൃഷ്ടി നോക്കി മൈതാന

(1) ഈലി അഭ് 10. 316

(2) ,, 9. 203

ത്തിലേക്കു ചായിക്കുവേ, വേണവിന്റേയും പുല്ലാമഴലിന്റേയും നാദം
മാറൊലിക്കൊള്ളുന്നതുകേട്ട് അമ്പരന്നു നിന്നുപോയി” ഈ സന്ദർഭ
ത്തിൽ ‘എല്ലാ പേരുടേയും’ എന്നാ ഔപചാരികശബ്ദം ‘അനേകം’ എന്നാ
അർത്ഥത്തിൽ പ്രയോഗിച്ചിരിക്കുന്നു. ‘എല്ലാപേരും’ എന്നാൽ ‘അനേക’
ത്തിന്റെ ഒരു ഉപഭേദമാണ്. ഇപ്രകാരം ‘തന്നിയേ’ (1) എന്നതും
ലാക്ഷണികപ്രയോഗമാകുന്നു. മറ്റൊല്ലാരെയുമുപേക്ഷിച്ചു (ഒരു വർഗ്ഗ
ത്തിൽപ്പെട്ട എല്ലാറ്റിലുവെച്ചു) ഏറെ പ്രസിദ്ധിയുള്ളവനെ ഏകൻ,
‘തന്നിച്ചു നില്ക്കുന്നവൻ’ (അദവിതീയൻ) എന്നു പറയാം.

അതുപോലെ, ഉച്ചാരണം അഥവാ സ്വരാഘാതംകൊണ്ടും സമാ
ധാനം നല്കാം. മംഗലാസിലെ ഹിപ്പിഅസ് വൈഷമ്യം പരിഹരിച്ചത്,
“ദിഭാമെൻ ദേ ഓള ഏഹീചൊസ് ഹരഹെസ്ഥഇ” (2) എന്ന്
“തോ മെൻ ഈ കരുവുതേ താള ഓ ബ്രോ” (3) എന്നുമുള്ള വരികളി
ലെ ‘ദി ദാമെൻ’ ശബ്ദത്തിൽ (ദീ ദാമെൻ എന്നു) സ്വരാഘാതം വരു
ത്തിയും, ഈ ധ്വനിയെ മഹാപ്രാണമായ ‘ഇ’ എന്നു മാറിയുമായി
രുന്നു

അല്ലെങ്കിൽ, വിരാമചിഹ്നംകൊണ്ടും വിഷമമില്ലാതാക്കാം. “മുന്യ്”
അമരത്വമല്ലാതെ മറ്റൊന്നുമറിഞ്ഞിട്ടില്ലാത്ത വസ്തുക്കൾ ഉദാ പെട്ടെന്നു
മണ്ണുമായി—അമിശ്രിതം മിശ്രിതവും—” (4) എന്നു ചെപ്പൈയോടുകൂ
ടി പ്രയോഗിച്ചിരിക്കുന്നു.

കൂടാതെ, ദൃശ്യത്വകമായ പ്രയോഗവാഴിക്കും സമാധാനം കാണാം.
“പരോചേ കേൻ ദേ പ്പൊക്കുന്യ്ക്” (5) (=രാത്രി ഏറിയ ഭാഗവും
കഴിഞ്ഞു) എന്നിടത്തു ‘പ്പൊ’ (=ഏറിയ ഭാഗം) എന്നു ശബ്ദത്തിനു
രണ്ടർത്ഥമുണ്ട്.

അഥവാ ഭാഷയുടെ പ്രയോഗപാരമ്പര്യംകൊണ്ടു കാര്യം നേടാം.
വെള്ളം ചേർത്ത ഏതു വേലത്തിനും ‘ഓളനോസ്’ (വൈൻ=മദ്യം) എ
ന്നു പേരുണ്ട്. ദേവതകൾ മദ്യം കുടിക്കാറില്ല; എങ്കിലും, ഭാഷയിൽ
നടപ്പുള്ള പാരമ്പര്യമനുസരിച്ചു, ‘ദിഇഓളനോന്യോ ഏഹിഎഇൻ’
(=ദേവതയ്ക്കുവേണ്ടി മദ്യം പകരൂ) എന്ന് ഗെന്യുമേദോസ് പറയുന്നു (6)
(ഇവിടെ ഓളനോസിനു ‘പാനകം’ എന്നാണർത്ഥം). ഇപ്രകാരം ചെ
മ്പുപണിക്കാരെ ചിസല്ലേഅസ് (=ലോഹവേല ചെയ്യുന്നവൻ) എന്നു
വിളിക്കാറുണ്ട്; ഇതും ലാക്ഷണികമാണ്.

(1) ഈലിഅദ് 18. 489

(2) „ 2. 15

(3) „ 23. 328

(4) ‘മുന്യ്’ എന്നതിന്റെ ബന്ധം

‘മിശ്രിത’ത്തിനോടോ ‘അമിശ്രിത’
ത്തിനോടോ?

(5) ഈലിഅദ് 10. 252-3

(6) ഈലിഅദ്. 20. 284

ശബ്ദത്തിൽ അർത്ഥത്തെ സംബന്ധിച്ച അസാംഗത്യമുണ്ടെന്നു കണ്ടാൽ, പ്രകരണത്തിൽ അതിനു സംഗതമാകുന്ന ഏതെല്ലാം അർത്ഥമുണ്ടാകാമെന്ന് ആരായണം. ഉദാഹരണമായി, “തീർ ഹെസ്ക്ലേതോ ഹിസല്ലേകാൻ ഏ (ഹെ) ഇല്ലോസ്” (= ഉ്തക്കു കന്തം അവിടെ തടവുപ്പെട്ടു) (1) എന്നുപദേഷ്കതിയിൽ ‘തടയുക’ എന്നതിനു ഏതെല്ലാം അർത്ഥമുണ്ടെന്ന് അന്വേഷിക്കണം. അപ്പോൾ, ‘പ്രതിരോധമുണ്ടായി’ എന്നോ, ‘വിഹലപ്പെട്ടു’ എന്നോ ആണ് ചേരുന്ന അർത്ഥമെന്നു തെളിയും. നേരായ വ്യാഖ്യാതീതി ഗ്ലാളകസ് പറഞ്ഞതിനു വിപരീതമാണ്. “നിരൂപകന്മാർ തിട്ടക്കത്തിൽ നിരാധാരമായ നിഷ്കർഷത്തിലേത്തുകയും, പ്രതികൂലമായ തീരുമാനമെടുക്കയും ചെയ്തതിൽ പിന്നെ, അതാണു ശരിയെന്നു ശാഘം പിടിക്കുന്നു. അവർ ധരിച്ചതുതന്നെയാണു കവി പറഞ്ഞിട്ടുള്ളതെന്നു മുൻകൂട്ടി നിശ്ചയിച്ചുകൊണ്ട്, കവിവചനം തങ്ങളുടെ ധാരണയുമായി പൊരുത്തപ്പെടാതെ വരുമ്പോൾ, കാവും ദോഷപൂർണ്ണമാണെന്ന് അവർ വിധി എഴുതുന്നു” — എന്ന് അദ്ദേഹം പറഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. ഇകാരിഅസിന്റെ വിഷയത്തിൽ നടന്നതും ഇതുതന്നെ. അയാൾ ‘ലകേദാമോനി’ക്കാരനാണെന്നു വിമർശകർ നിശ്ചയിച്ചു. അതിനാൽ, അയാൾ ലകേദാമോനിൽ വെച്ചു തെലേമഖസിനെ കാണാൻ ഇടയാകാത്തതിൽ അവർ വിസ്മയം പ്രദർശിപ്പിച്ചു. എന്നാൽ, ഈ പ്രകരണത്തിൽ, കോറല്ലേനിയാക്കാർ പറയുന്ന കഥയാണ് വാസ്തവം. ‘ഓദ്യസ്സേളസ്’ അവരുടെ ഇടയിൽ നിന്ന് ഏതോ സ്ത്രീയെ വേട്ട. അവളുടെ പിതാവിന്റെപേര് ഇകാദിഅസ് എന്നായിരുന്നു—ഇകാരിഅസ് എന്നല്ലായിരുന്നു! അതിനാൽ, പ്രസ്തുതമായ ആക്ഷേപത്തിൽ സത്യത്തിന്റെ മറയ ഉണ്ടെന്നു തോന്നിയാൽ പോലും, അതു തെറ്റി ധാരണയിൽനിന്ന് ഉണ്ടായതാണെന്നു തീർച്ചയാണ്.

6. സംഭാവ്യതയുടെ സ്വരൂപം

പൊതുവേ, കലാപരമായ ആവശ്യമോ, ഭവ്യതരമായ സത്യമോ, പരമ്പരാപ്രാപ്തമായ വിശ്വാസമോ ആശ്രയമാക്കി അസംഭവത്തിന്റെ അംഗീകാരം സാധൂകരിക്കാവുന്നതുതന്നെ.

കലാപരമായ ആവശ്യത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം, സംഭവിച്ചതാണെന്നിരുന്നാൽ പോലും അസംഭാവ്യമാണെന്നു വരുകിൽ, സംഭവിക്കാവുന്ന അസംഭാവ്യത അതിനെക്കാൾ കൂടുതൽ യുക്തമാണ്. സേഷ്യൂ പിന്തുറികരിച്ചതുപോലെയുള്ള മനുഷ്യരുണ്ടാവുക സംഭവിക്കത്തക്കതല്ല എന്നു വരാം. എന്നാൽ അതിനു നമ്മുടെ സമാധാനം ഉപകാരമാണ്: “ശരി, പക്ഷെ അസംഭാവ്യമായതാണു കൂടുതൽ ഭവ്യതരം. മനസ്സിലാരിക്കുന്ന ആദർശരൂപം യഥാർത്ഥത്തെ അപേക്ഷിച്ച് അധികം ശ്രേഷ്ഠമായിരിക്കത്തന്നെ ചെയ്യും.”

അസംഭാവ്യമായതിനെ സാധൂകരിക്കുവാൻ നാം ലോകമതത്തെ ആശ്രയിക്കുന്നു. അതുപോലെ, മിലപ്പോൾ അസംഭാവ്യം വാസ്തവത്തിൽ അസംഭവമായിരുന്നു തീർച്ച എന്നില്ലതാനും. സംഭാവ്യതയ്ക്കു പ്രതികൂലമായ ഏതെങ്കിലും സംഭവമുണ്ടാകണമെന്നു ആഗ്രഹം നമ്മുടെ വിവേചന ബുദ്ധിക്ക് തന്നെയും സംഭാവ്യമാകുന്നു.

7. വിരോധപരിഹാരം

അന്യോന്യം വിരുദ്ധമാണെന്നു തോന്നുന്നവയെ തർക്കശാസ്ത്രസമ്മതമായ രീതി അവലംബിച്ചു ചരീകരിക്കുകയാണു വേണ്ടതു്. ഇതു കവി പറയാമോ?, ഈ സന്ദർഭത്തിൽ പറയണമോ?, ഈ വിശേഷമായ അർത്ഥത്തിൽ പറയണമോ?—ഇത്തരം പ്രശ്നങ്ങൾക്കു് കവിസ്വയം, എന്നു സമാധാനം തരുന്ന എന്നും, ബുദ്ധിമാന്ദരമായ അന്യർ അവയെ ഏതു അർത്ഥത്തിൽ ഗ്രഹിക്കുന്നു എന്നും നോക്കി വിരോധം പരിഹരിക്കാം.

8. അസാംഗത്യവും പാപാചരണവും

അസാംഗത്യവും പാപാചരണവും ഉൾക്കൊള്ളിപ്പാൻ തക്ക ആന്തരികമായ പ്രയോജനമില്ലെങ്കിൽ, അവ നിശ്ചയമായും നിന്ദനീയമാണ്. എന്തറിവിദേശിൽ ഐതേജ്യസിന്റെ സാന്നിദ്ധ്യം അസംഗതവും, ഓരോ സ്തോത്രത്തിൽ മെനൈലാസിന്റെ അശിഷ്ടമായ വ്യവഹാരം ജുഹ്വാർഹവുമായ സമാവേശമാകുന്നു.

ഇങ്ങനെ വിമർശകന്മാരുടെ ആക്ഷേപങ്ങൾ അഞ്ചു ശീർഷകത്തിൽ അടങ്ങുന്നു: ഏതെങ്കിലും വിഷയം നിന്ദ്യമോ; ആക്ഷേപാർഹമോ ആണെന്നു വരണമെങ്കിൽ, അതു് അസംഗത(അസംഭവ)മോ, ധാർമികപ്രസ്തോതാദിമോ, അന്യോന്യവിരുദ്ധമോ, കലാപരമായ വിശുദ്ധതയ്ക്കു പ്രതികൂലമോ ആണെന്നു സിദ്ധിക്കണം. ഇവയ്ക്കു സമാധാനം മുകളിൽ വിവേചിച്ചു പറഞ്ഞു വരുന്നവകളിൽ അന്വേഷിക്കേണ്ടതാണ്.

അഞ്ചാം പുസ്തകം

മഹാകാവ്യത്തെക്കാൾ ഉത്കൃഷ്ടം
ഭൂഖാന്തനാടകമാണെന്നു്

1. സാമാന്യമായ താരതമ്യം

അനുകരണത്തിന്റെ ഉപദായമായ മഹാകാവ്യമോ, ഭൂഖാന്തനാടകമോ ഏതാണു് ശ്രേഷ്ഠമെന്നു പ്രശ്നം ഇപ്പോൾ രേഖിക്കുന്നു.

അധികം പരിഷ്കൃതമായ കലയാണു് ഉത്കൃഷ്ടമെന്നും, ഏതവസ്ഥയിലും സഹൃദയരായ പ്രേക്ഷകരെ ആഹ്ലാദിപ്പിക്കുന്ന കലയാണു് അധികം പരിഷ്കൃതമെന്നും വരുമ്പോൾ, എല്ലാ വിഷയങ്ങളേയും അനുകരിക്കുന്ന കല അത്യന്തം പരിഷ്കൃതമാണെന്നു് സിദ്ധിച്ചിട്ടില്ലാ. അഭിനേതാക്കൾ സ്വയം ഏതെങ്കിലും ചമസ്കാരം പ്രദർശിപ്പിച്ചിട്ടില്ലെങ്കിൽ ഒന്നുമേ ഗ്രഹിക്കാൻ കെല്പില്ലാത്ത മൂഢന്മാരാണ് പ്രേക്ഷകരെന്നു് ധാരണ നിമിത്തം, അവർ ഇടവിടാതെ പല പല രേഖകളും കാണിക്കാറുണ്ടു്. ചത്രം ചുറ്റിച്ചു് ആഞ്ഞൊഴുന്ന മൃഗം പ്രദർശിക്കുമ്പോൾ, താണതരം പുല്ലാങ്കുഴൽവായനക്കാർ തങ്ങളുടെ ഉടൽ മുഴുവൻ കലുക്കി, വില്ലുപോലെ വളച്ചു് വികൃതമാക്കി നൃത്തിലിറുകയും, 'സ്കൂല്ല' അഭിനയിക്കുമ്പോൾ അവർ വൃന്ദനായകരുമായി ഉച്ചാരണത്തോടു് നടത്തുകയുമ്പെച്ചാറുണ്ടു്. ഭൂഖാന്തനാടകത്തിലെ ഭോഷിമിതാണെന്നു പറക പതിവാണ്. അച്ചാലീനരായ അഭിനേതാക്കളെപ്പറ്റി പ്രാചീനകാലത്തെ അഭിനേതാക്കൾക്കുണ്ടായിരുന്ന അഭിപ്രായം തുലനം ചെയ്തു നോക്കുക. കല്പിപ്പിദേശിന്റെ അഭിനയം അസമാധാനവും അനിയന്ത്രിതവുമാണെന്നു് കാരണത്താൽ, മൂന്നിപ്പേർ അയാളെ 'കരിങ്കരങ്ങ'ന്നു വിളിച്ചു. പിന്ദരസിനെപ്പറ്റിയും ഇതായിരുന്നു അഭിപ്രായം. പുതിയ അഭിനേതാക്കൾക്കു പഴയ അഭിനേതാക്കളോടുള്ള ബന്ധംതന്നെയാണു് പ്രായേണ ഭൂഖാന്തനാടകത്തിനു് മഹാകാവ്യത്തോടുള്ളതു്. അതുകൊണ്ടു് മഹാകാവ്യം ആസ്വദിക്കുവാൻ അധികാരികൾ സാസ്കാരസമ്പന്നരായ സാമാജികരാണെന്നു പറയാറുണ്ടു്. അതിൽ, ആംഗ്ലോ-ഗി പ്രദർശിപ്പിക്കേണ്ട ആവശ്യമില്ല. ഭൂഖാന്തനാടകം താണതരക്കാക്കുള്ളതാണു്. ഇങ്ങനെ, ഭൂഖാന്തനാടകം അപരിഷ്കൃതമാകുകൊണ്ടു്, അതിന്റെ നില മറ്റതിൽ നിന്നു താണതാണെന്നു വന്നുകൂടുന്നു.

2. ഭൂഖാന്തനാടകത്തെപ്പറ്റി

വ്യത്യാസമായ ആക്ഷേപം

എന്നാൽ, ഒന്നാമതു്, ഈ ആക്ഷേപങ്ങൾക്കുള്ള ബന്ധം കാവ്യകലയുമായല്ല; അഭിനയകലയുമായാണു്. താദൃശമായ ആംഗ്ലാഭിനയം

മഹാകാവ്യം വായിക്കുമ്പോഴും നടക്കാറുണ്ട്. സോപിസ്തത്വം അങ്ങനെ ചെയ്തതല്ല. അതുപോലെ, കാവ്യത്തിനായ (കാവ്യത്തിനായി) മാനാസിനുള്ള ഗാനമനുഭവമേഖലയിൽ അപ്രകാരം ചെയ്യണം.

രണ്ടാമത്ത്, എല്ലാ ആംഗ്യഭാവങ്ങളും നിന്ദനീയമല്ല എല്ലാ തരം നൃത്യവും ഗർഭണീയമല്ലല്ലോ. നീലവസ്ത്രത്തിൽപ്പെട്ട നടന്മാരുടെ വേഷവിതളങ്ങളെ മാത്രമേ നന്ദിക്കാവൂ. കല്പിപ്പിടേടിന്റെയും ജ്ഞാതന്റെയും ചില അഭിനേതാക്കളുടേയും ദോഷമതാണ്. കലാകളെ അനുകരിച്ച് അഭിനയിക്കുകയാണവർ നിന്ദിതരാകുന്നത്.

കൂടാതെ, ദുഃഖാന്തനാടകവും, മഹാകാവ്യത്തെപ്പോലെ, ആംഗ്യഭാവങ്ങളും കൂടാതെയും പ്രഭാവം ഉണ്ടാകാറുണ്ട്. കേവലം വായിക്കുന്നതുകൊണ്ട് അതിന്റെ സ്പഷ്ടമായ പ്രഭാവം അനുഭവിക്കാൻ കഴിയും. ആ നിലയ്ക്ക്, മറ്റൊരു വിധത്തിലും ദുഃഖാന്തനാടകം പ്രേക്ഷകാഭിനയിൽ ജ്ഞാതന്റെ ദോഷം അതിൽ അനിവാര്യമായ സഹജമായ അല്ലെങ്കിൽ തീർച്ചപരമായവയെന്നതാണ്.

3. ഗുണദോഷനിരൂപണം

മഹാകാവ്യത്തിന്റെ തത്ത്വങ്ങൾ മുഴുവൻ ഏതൊന്നിലുണ്ടോ, അതാണ് വാസ്തവത്തിൽ ഉത്കൃഷ്ടം. താഴെപ്പറയുന്നവയെല്ലാം ദുഃഖാന്തനാടകത്തിൽ പ്രയോഗിക്കാം: സംഗീതവും രംഗസജ്ജീകരണവും നിരപേക്ഷമായ മഹത്വമുള്ള സഹായകതത്ത്വങ്ങളാകുന്നു; തദ്വാരാ പ്രത്യക്ഷമായ ആനന്ദാതിരേകം സിദ്ധിക്കുന്നു. വായിക്കുമ്പോഴും, അഭിനയിക്കുമ്പോഴും, രണ്ടുപ്രകാരത്തിലും, അത് അത്യന്തം വിശദമായ പ്രഭാവം ഉളവാക്കുന്നുണ്ട്. എല്ലാവിധമുപരിയായി, താരതമ്യേന മുതലായ സമയത്തിനുള്ളിൽ കലാസിലി വരുത്തുവാൻ അതിനു കഴിവുണ്ട്. വിസ്മയകരമായ കാലത്തിൽ ചിതറുന്ന തരളമായ പ്രഭാവത്തെ അപേക്ഷിച്ച്, അനവചിനവും ഘനീഭൂതവുമായ പ്രഭാവം കൂടുതൽ ആഹ്ലാദകരമാകുന്നു. പ്രശ്നാത്മമായി, സോഫോക്ലസിന്റെ 'ഓളിപ്പുസിൻ', ഹെസൈറ്റിനുള്ളതു പറയുന്നതായാൽ, അതിന്റെ പ്രഭാവം നിലനില്ക്കുമോ?

ഒരു കാര്യം കൂടി പറയാം. മഹാകാവ്യത്തിൽ അത്രയൊന്നും ഐക്യം കാണാറില്ല. അനേകം ദുഃഖാന്തനാടകത്തിന് ആവശ്യമുള്ള വിഷയവസ്തുക്കൾ ഏതു മഹാകാവ്യത്തിലും നിന്നു ലഭിക്കാമെന്നുള്ളതല്ല ഇതിനു മതിയായ തെളിവാണ്. കവി അംഗീകരിക്കുന്ന കഥാസാമഗ്രിയിൽ ദൃഢമായ ഐക്യം ഉണ്ടാകണമെങ്കിൽ, അതു മുതൽക്കി പറഞ്ഞിരിക്കുകയാണ് വേണ്ടത്; ചിലപ്പോൾ അതു അശ്വമിഷ്ടം മുറിഞ്ഞതും അപൂർണ്ണവുമാണെന്നുവരെ തോന്നാം. എന്നാൽ അതുതന്നെ മഹാകാവ്യത്തിന്റെ ശാസ്ത്രീയമായ ലക്ഷണമനുസരിച്ച് വിസ്മയകരമാക്കേണ്ടതായി വരുമ്പോൾ, തീർച്ചയായും ക്ഷീ

ണിച്ചതും, ഇഴഞ്ഞു ഇഴഞ്ഞു നീങ്ങുന്നതും, പിതറിക്കിടക്കുന്നതുമായൊന്നു അനുഭവപ്പെടും. വിസ്താരം കൂടുന്തോറും ഐക്യത്തിന്നു കരേയൊക്കെ നൂനത ഉണ്ടാകാതിരിക്കയില്ല. ഈലിഅദിനും, ഓദ്യസ്സേ ഇആക്ഷം അനേകം ഭാഗങ്ങളുണ്ട്; ഓരോ ഭാഗത്തിന്നും അതാതിന്റെ നിശ്ചിതമായ വിസ്താരവുമുണ്ട്. ഇപ്രകാരം ഈ കാവ്യങ്ങളുടെ രചനയ്ക്കായാലും അനേകം കാര്യങ്ങളാകുന്നു. ഇതാണു തൊൻ പറഞ്ഞതിന്റെ താത്പര്യം. എന്നിരുന്നാലും, ഈ കാവ്യങ്ങളുടെ സംഘടിതരൂപമായ കഥാസംഭവം നിഃശേഷം ദോഷരഹിതം തന്നെ. ഇവയിൽ ഓരോ രചനയും സംഭവമാകുന്നത്ര ഒരേ കാര്യത്തിന്റെ സമലമായ അനുഭവമാണെന്നതിൽ സംശയലേശമില്ല.

4. ദുഃഖാന്തനാടകത്തിന്റെ ഉത്കൃഷ്ടത

അതിനാൽ, ഏതുനിലയിലായാലും മഹാകാവ്യത്തെക്കാൾ ഉത്കൃഷ്ടമാണു ദുഃഖാന്തനാടകം. അതുമല്ലാതെ, കല എന്ന രൂപത്തിൽ അതു് അതിന്റേതായ കർത്തവ്യവിശേഷം പരിപൂർണ്ണമായി നിറവേറുന്നുമുണ്ട്. മുമ്പു പറഞ്ഞതുപോലെ, ഓരോ കലയും സാംയോഗികമല്ലാത്തതും, വിശിഷ്ടവുമായ ആനന്ദം സൃഷ്ടിക്കുവാൻ സമർത്ഥമാണെങ്കിൽ, ദുഃഖാന്തനാടകം, അതിന്റെ സാധ്യം തികച്ചും നേടുന്നതുകൊണ്ട്, ഉത്കൃഷ്ടതരമായ കലയാണെന്നു സുസ്സഷ്ടമാകുന്നു.

ദുഃഖാന്തനാടകത്തിന്റെയും മഹാകാവ്യത്തിന്റെയും സാമാന്യമായ രൂപം; അവയുടെ വേറെ വേറെ പ്രകാരങ്ങളും അംഗങ്ങളും; ശ്രേഷ്ഠവും നികൃഷ്ടവുമായ കവിതയ്ക്കു ആധാരമായ ഹേതുക്കൾ; നിരൂപകന്മാരുടെ ആക്ഷേപങ്ങൾ; അവയുടെ നിരാകരണം;—ഈ വിഷയങ്ങളെപ്പറ്റി ഇതിലധികം വിസ്തരിക്കേണ്ട ആവശ്യമില്ലല്ലോ.³

* * * *

കുറിപ്പുകൾ

ഒന്നാം പുസ്തകം

1. മഹാകാവ്യം = ഇപോപോഇയ്ക്ക (Epic). പുരാണങ്ങൾപോലുള്ള ഉപാഖ്യാനങ്ങളടങ്ങിയ കഥാകാവ്യം. ഐതിഹാസികമോ, ദേവതകളെ സംബന്ധിച്ചതോ ആയിരിക്കാം വിഷയം. സുദീർഘമായ കാവ്യശരീരം. ഷട്പദീപരണമാണു വൃത്തം. ഹോമേരസ് (Homer) രചിച്ച 'ഇലിഅദ' (Iliad), ഓഡ്യസ്സേയ്ക്ക (Odyssey) മുതലായവ ഈ വകുപ്പിൽ പെടുന്നു.

2. ദുഃഖാന്തനാടകം = ത്രാഗോഡോഇയ്ക്ക (Tragedy). ദുഃഖത്തിൽ പരിണമിക്കുന്ന ഗംഭീരമായ രൂപകം. ശോകപരിണാമകനാടകം, ദുഃഖാന്തനാടകം എന്നും പറയാറുണ്ട്. അതിഭയജനകമെന്ന അർത്ഥമുള്ള സംസ്കൃതശബ്ദമായ "ത്രാസദ"ത്തിന്റെ സജാതീയമാണോ മൂലശബ്ദം? ഗ്രീക്കു വാങ്മയത്തിലെ ഏറ്റവും മഹത്വമുള്ള കാവ്യഭേദം. 'ത്രാഗോസ്' എന്ന ഗ്രീക്കുശബ്ദത്തിന് 'അജം' എന്നർത്ഥമുണ്ട്. അജസമൂഹം (ആട്ടിൻ പെറ്റം) പോലെ വേഷംകെട്ടിയവരുടെ സമ്മിശ്ലിതഗാന (കോറസ്) ത്തിൽ നിന്നുണ്ടായതാണിപേരെന്ന് ചിലർ. ബലിക്കല്ലിൽ നിറുത്തിയിരിക്കുന്ന ആട് പ്രതിഫലമായി കിട്ടാൻവേണ്ടി, ചുറ്റിനിന്ന് ആടുകയും പാടുകയും ചെയ്യുന്നവരുടെ നൃത്യഭേദത്തെ കുറിക്കുന്ന ശബ്ദമാണിതെന്ന് മറുചിലർ. പിന്നീട്, ശോകത്തിൽ പര്യവസാനിക്കുന്ന ഐതിഹ്യകഥകളുടെ നാട്യരൂപമെന്ന അർത്ഥത്തിൽ പ്രസിദ്ധമായി. സാമാന്യപരിചയത്തിനു നോക്കുക—

H. D. F. Kitto: Greek Tragedy: A Literary study (1954)

Gilbert Norwood: Greek Tragedy (1953)

3. പ്രഹസനം = കോമോഇദിആ (Comedy) കോമോഇദേസ് = വിദൂഷകൻ, വിടൻ, ഹാസ്യനടൻ. 'കോമോസ്' = പ്രദർശിപ്പിക്കുക. അഓഇദേസ് = പാടുകാരൻ. ഉത്സവകാലത്തു് ആൾകൂട്ടത്തെ രസിപ്പിക്കുവാനും ചിരിപ്പിക്കുവാനും വേണ്ടി ഹാസ്യപ്രധാനമായ പാട്ടു ചാടി അഭിനയിക്കുന്നവരുടെ കൂട്ടി'യു'ണ് കോമഡി. 'കോമേ' എന്നു തല്ലാ, 'കോമാസ്' എന്നതാണു് കോമഡി ശബ്ദത്തിന്റെ മൂലം. അതിനാൽ അരിസ്റ്റോതേലേസിന്റെ നിർവചനം തെറ്റാണെന്ന് ഇപ്പോൾ പൊതുവെ സമ്മതിക്കുന്നുണ്ട്. 'പുരപ്പാട്ടു'പോലെ ഊഹാരഗാനങ്ങൾ 'അത്തിക്ക'യിൽ തുടങ്ങിയെന്നും, ലൈങ്ഗികമായ പ്രതീകം എഴുന്നള്ളിക്കുന്ന ഒരുതരം ഘോഷയാത്ര അതിലൊരു ചടങ്ങായിരുന്നുവെന്നും ചിലർ പറയുന്നു. 'വിടഭാഷ'യെന്ന സംസ്കൃതത്തിൽ പറയാറുള്ള

ഒരുതരം അശ്ലീലഭാഷ, ഭാഷങ്ങളിലും മറ്റും പ്രയോഗിക്കാപോലെ, ഈ നാടകങ്ങളിൽ പ്രചുരമാണ്. നോക്കുക:—

G. Norwood: Greek Comedy. Katherine Lever: The Art of Greek Comedy. Lane Cooper: On Aristotelean Theory of Comedy.

4. താലഡവനീതം = ദൈതൂരംബോസ് (ദൈതൂരംബ്) (Dithyrambic Poetry). മദ്യദേവതയെ സ്തുതിച്ചുകൊണ്ട്, ഉത്തേജിതരും ഉന്മത്തരും ആടി പാടി ആഹ്ളാദിക്കുന്ന ഉദ്ധതമായ സമൂഹഗാനം (വൃന്ദഗാനം) മുപ്പത്തഞ്ചു-നാല്പതു ആണ്ടു മുമ്പുവരെ കേരളത്തിൽ മലബാറിനുകുളിലും, പാടങ്ങളുടെ കരപ്പറമ്പുകളിലും മറ്റും പാർത്തിരുന്ന പുലയരുടെ ഇടയിൽ ഒരു രസകരമായ മാടങ്ങളായിരുന്നു. ആയില്യനാളിൽ ഒരു നേതാവിന്റെ അധീനതയിൽ ഒരു കൂട്ടം പുരുഷന്മാരും, സ്ത്രീകളും നിന്ദുദേവാലയങ്ങളുടെ തീണ്ടാടൂരത്തു കൂടിനിന്നുകൊണ്ട്, ഒരു ചെറിയ കടത്തിൽ കള്ള നിറച്ചു ഉയർത്തി വിടിച്ചുകൊണ്ടു... ആകടത്തിനുമുറും വളഞ്ഞു ആടിക്കൊണ്ടും പാടിക്കൊണ്ടും ആനന്ദിച്ചിട്ട് ഒടുവിൽ ആ മദ്യം പ്രാസാദംപോലെ പകത്തു കുടിക്കുമായിരുന്നു. അതിനോടുകൂടി നൃത്തംപാലും വഴിപാടായി കൊടുപ്പാൻ പണം ക്ഷേത്രത്തിലെത്തിക്കും. സർപ്പകോപത്തിൽനിന്നു രക്ഷ നേടാൻ ചെയ്യുന്ന ചടങ്ങാണിത്. ഈ വൃത്തം താലഡവമാണ്. ഗ്രീസിലെ താലഡവത്തിനും ഇതിനും സമാനതയുണ്ടെന്നു തോന്നുന്നു. ദേവതകളുടെ വേഷംകെട്ടി ആടുന്ന കളിയാണിതെന്ന ചില വിദഗ്ദ്ധന്മാരുടെ മതത്തിനു തെളിവുപോരാ. ജീവിതത്തിന്റെ ഹർഷാനുഭവത്തിൽ ലയിച്ച ജനസമൂഹത്തിന്റെ പ്രമേധമായ ജീവനേമരയിൽ നിന്നുണ്ടായ ഉല്ലാസപ്രകടനമാണിതെന്നു നീട്ഷേ പറയുന്നു. നോക്കുക:—

F: Nietzsche; The Birth of Tragedy

A. W. Pickard Cambridge: Dithyramb, Tragedy and Comedy

D. L. Page: A New Chapter in the History of Greek Tragedy

5. അതായത്, സാധന (= ഉപകരണ)ത്തെ ആസ്പദിച്ച് ശരീരക്കലാപരമായ പേര് കാണുന്നില്ലെന്നു താത്പര്യം. കാവ്യത്തിന്റെ ഉപകരണം ഗദ്യമോ പദ്യമോ ആവാമെന്ന മതം ഭാരതീയരും സ്വീകരിച്ചിട്ടുണ്ട്. “[ശബ്ദാർത്ഥൗ സഹിതൗ] കാവ്യം ഗദ്യം പദ്യം ച ദ്വിധാ” —

— ഭാമഹൻ: കാവ്യാലങ്കാരം 1-16

6. സോഫ്രോൻ (Sophron) ക്രി. മു. 460—420. സൈരാക്കൂസ്കാരൻ. അഗെതേക്ലസ് ദാമസിലസിന്റെ പുത്രൻ. പേരെടുത്ത ഒന്നാംകിട വിഡംബനകവി. വിഡംബന (വ്യംഗ്യ) കവിതയ്ക്കു സാഹിത്യപദവി ഉണ്ടാക്കിക്കൊടുത്ത കലാവിദഗ്ദ്ധൻ. യവനന്മാർ

നാട്ടുകൂട്ടം കൊണ്ടാടുമ്പോൾ ലോകവിനോദത്തിനായി വിഡംബന കാവും പ്രയോജനപ്പെടുത്തി പോന്നു. ആരംഭകാലത്ത് വിടന്മാർമാത്രം ചെയ്യുന്ന അശ്ലീലകവിതയായിരുന്നു. ആഹ്ളാദിതരായ ജനങ്ങൾ ലിംഗപ്രതിമ വഹിച്ചുകൊണ്ട് ചെയ്യുന്ന ലോലയാത്രയിൽ വികട വേഷംകെട്ടി, ഭക്തമാളിയാട്ടമാടി, എഴുന്നള്ളത്തിനുവെ വൃത്താകാരം ചമച്ച്, ഇക്കൂട്ടർ ആടിയും, തുള്ളിയും, അത്യന്തം അശ്ലീലമായ ഗ്രംഗാ രാഭിനയവും, ഹാസ്യപ്രകടനവും പ്രദർശിപ്പിച്ചുവന്നു. അന്നു ഇത്തരം രചനകൾ നടപ്പിൽ ഉണ്ടായിരുന്നു ജൂഗ്ലാവഹമായ ഈ രചനകളെ സഭാശ്രോതാർ സംസ്കരിച്ച്, ഗംഭീരവും കലീനവുമായ ഹാസ്യവും വ്യംഗ്യവുമാക്കി ഉയർത്തി. പ്ലൂതാൻ (പ്ലേറോ) സോക്രോസിനെ ബഹുമാനപൂർവ്വം സ്മരിക്കുന്നുണ്ട്.

7. ക്സേനാർഖസ് (Xenarchus) കീർത്തിനേടിയ പ്രഹസനകാരൻ സിലുഡിയ (=സിസിലി) യിലെ തത്ത്വജ്ഞാനിയും യായാവരണം. റോമിലും അലക്സാഡ്രിയയിലും അദ്ധ്യാപകനായിരുന്നിട്ടുണ്ട്. അഗസ്റ്റസിന്റെ ഉററ മിത്രം. കലാസിദ്ധൻ. ഏതാനും അപൂർണ്ണരചനകളേ കണ്ടുകിട്ടിയിട്ടുള്ളൂ.

8. വിഡംബനം (Mime). (ലാറ്റിൻ - മീമസ്. പരിഹാസ കൃതി. രചന ഗദ്യമാണ്. ദൈനന്ദിനജീവിതത്തിലെ ഏതെങ്കിലും ഒരു രംഗം പ്രദർശിപ്പിക്കുന്ന രൂപകമെന്ന അർത്ഥത്തിൽ ഈ പദം ആരംഭത്തിൽ പ്രയോഗിച്ചുവന്നു സിസിലിയിലെ ദോരിയന്മാരിൽ ഈ കല ഉത്ഭവിച്ചുവെന്നു വിശ്വസിച്ചുവരുന്നു. സോക്രോസിന്റെ എട്ടു വിഡംബനകാവ്യങ്ങളുടേയും, ഹെറോദാസിന്റെ ഏതാനും രചനകളുടേയും അംശങ്ങൾ കിട്ടിയിട്ടുണ്ട്.

9. സോക്രതേസ് (Socrates) വിശ്വവിഖ്യാതനായ ഗ്രീക്കുതത്ത്വജ്ഞാനി. ക്രി. മു. 469-ൽ അഥേൻസിൽ നട്ടത്ത് 'അലോപെകേ'യിൽ ജനിച്ചു. 'സോക്രോസിസ്റ്റസ്' എന്ന പ്രതിമാകാരന്റേയും 'ഫെറോതേ' എന്ന സൂതികയുടേയും പുത്രൻ. പ്ലൂതാന്റെ ഗുരു. നാസ്തികത്വവും, നാട്ടാചാരവിരുദ്ധമായ തത്ത്വങ്ങളും പ്രചരിപ്പിച്ചു എന്ന കുറ്റം സോക്രതേസിന്റെ മേൽ ചുമത്തുകയാൽ അദ്ദേഹത്തിന് വധശിക്ഷ അനുഭവിക്കേണ്ടിവന്നു ക്രി. മു. 399-ൽ വിഷം കുടിച്ചു മരിച്ചു. നോക്കുക:— Xenophon: Memorabilia, Symposium and Apology; Plato: Symposium, Crito, Phaedo and Apology- Aristophanes: Clouds- A B-usse- Sokrates. Berlin 1914 (ഗവേഷണാത്മകമായ വിവരണം)

10. ദ്വിമാത്രികവൃത്തം = ഇഅംബോസ് (Iambic Metre) ദ്വ്യക്ഷരപദം; രണ്ടുമാത്രയുള്ള വൃത്തരൂപം. പൂർവ്വാക്ഷരം ലഘു, പശ്ചിമാക്ഷരം ഗുരു. ആരംഭത്തിൽ ദേമേതേർ മതസമ്പ്രദായ (Demeter cult) വുമായി ബന്ധപ്പെട്ടായിരുന്നു വൃത്തവിശേഷം. 'ഞാൻ ആക്രമിക്കുന്നു'

എന്നാണ് 'ഇരോബോസി'ന്റെ ധാരാളം. ദേവദൂതൻ എന്ന ദേവതയാണ് Robert Bridges ന്റെ (1905) ഒരു കവിതയുടെ വിഷയവുമാകാം.

11. വിലാപഗാനം = എലേഗിയ (Elegy) = പ്രഭാതനകവിതകൾക്കു വിധിച്ചിട്ടുള്ള വൃത്തം (Elegiac Metre) ഷഡ്‌പദി (Hexametre) യും, പഞ്ചപദിയും (Pentametre) തിരിച്ചും മറിച്ചും പ്രയോഗിക്കുന്ന വൃത്തവിശേഷം കൂടുതൽ അറിവാൻ നോക്കുക:- Jebb- Primer of Greek literature- P. 50-52

12. മഹാകാവ്യം രചിച്ച ഹോമർ (Homer) മഹാകാവ്യത്തിനു നിഷ്കർഷിച്ചിരിക്കുന്ന വൃത്തം ഷഡ്‌പദി (Hexametre) യാണ്. നോക്കുക:- Arnold- On Translating Homer-

13. എംപെഡോക്ലസ് (Empedocles) സിസിലിയിലെ അക്രാഗസ് (അഗ്രിഗന്തം) നഗരവാസിയായ ശാസ്ത്രജ്ഞനും, തത്ത്വജ്ഞാനിയും. ക്രി. മു. അഞ്ചാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ ഒന്നാംകാലിൽ ജീവിച്ചിരുന്നുവെന്ന് അനുമാനിക്കാം. പരമാണുതത്ത്വവിശ്വാസി. രസകരമായ ചില ജീവശാസ്ത്രതത്ത്വങ്ങൾ പ്രവചിച്ച പ്രതിഭാശാലി. ശരീരത്തിന്റെ അവയവങ്ങൾ വേറെ വേറെ ആയിരുന്ന പ്രഥമാവസ്ഥ കഴിഞ്ഞു, വൃക്ഷങ്ങളുടെ വേരുകൾ പോലെ, അവ രണ്ടാം അവസ്ഥയിൽ ഒന്നുമേയ്ക്കും ഭേദമായി. അങ്ങനെ ഏകീകൃതമായ അവയവങ്ങളിൽ കൂടുതൽ ജീവനശക്തിയുള്ളവ നിലനിന്നു, മററവ നശിച്ചു. എംപെഡോക്ലസിന്റെ ഈ മതത്തിൽ ഡാർവിൻ സിദ്ധാന്തത്തിന്റെ ബീജം കാണാം. പ്രഭാഷണകലയുടെ ആദിപ്രവർത്തകൻ, ഒരു മികച്ച അഭൗതികതത്ത്വജ്ഞാനി. അദ്ദേഹത്തിന്റെ സർവ്വജ്ഞതയും അലൗകികമായ മേധാവിലാസവും കണ്ടിട്ട് ചിലർ അദ്ദേഹം ഒരു സിദ്ധനാണെന്നു കരുതിവന്നു. എത്ന (Mt. Etna) യിലെ അഗ്നിശിഖരം കാണാൻ പോയി, അവിടെ വെച്ചു മൃതിയടഞ്ഞു. മിലാന്റെ 'പാരഡയിസ് ലോസ്റ്റി'ലും എം. ആൻതാർഡിന്റെ 'എംപിഡോക്ലസ് ആൻ എത്നാ'യിലും ഈ സംഭവം വർണ്ണിച്ചിട്ടുണ്ട്. എംപെഡോക്ലസിന്റെ രചനകൾ ഷഡ്‌പദിവൃത്തമയമായ പദ്യത്തിലാണ്. കുറച്ച് അംശങ്ങളേ കിട്ടിയിട്ടുള്ളൂ.

14. ചൈരമോൻ (Chaeremon) ക്രി. മു. 4-ാം ശതകത്തിൽ ജീവിച്ചിരുന്ന ദുഃഖാന്തനാടകകൃത്. ചൈരമോന്റെ കൃതികളിൽ കാവ്യഗുണം സമൃദ്ധമാണ്. കേവലം വായിക്കാൻ കൊള്ളാവുന്നവയല്ല—അഭിനയിക്കാൻ പറ്റിയവയല്ല. നാടകവിഭാഗത്തിൽപ്പെട്ട ശ്രവ്യകാവ്യമാണെന്നു താത്പര്യം.

15. കേന്തോളർസ് (Centaur). ചൈരമോന്റെ ഒരു കൃതി. കേന്തോളർസ് = കിന്നാരൻ എന്ന സംസ്കൃതം. മനുഷ്യന്റെ ശരീരത്തിൽ കുതിരയുടെ തലയും കഴുത്തുമുള്ള ഐതിഹ്യപ്രസിദ്ധമായ ഒരു

വർഗ്ഗം. ഈ വർഗ്ഗം തെസ്സലിയിൽ പാത്തിരുന്നവരത്രെ. ഐക്ഷോൻ (യക്ഷം) എന്ന ഗ്രീഷ്മദേവതയുടേയും, നേഫലേ (=മേഘം)യുടേയും വംശജന്മാർ. ഗ്രീഷ്മപുരാണങ്ങളിൽ ഇവർ കിന്നരജാതിയാണെന്നു പറഞ്ഞുകാണുന്നു. “കിന്നര * * സ്യാദശപമുഖഃ” എന്നു ഹാലായുധകോശം.

16. പോളിഗ്നോതോസ് (Polygnotus) ക്രി. മു. 475—445 മ്നോസ്തീരത്തിനടുത്തു് പാറ നിറഞ്ഞ മാസോസ് എന്ന ദ്വീപിൽ ജനിച്ച ചിത്രകാരൻ. കലാസിദ്ധിയുള്ള പ്രതിഭാശാലി. ബഹുമതിയായി അഥേൻസ് പൗരത്വം ലഭിച്ചു. നഗരത്തിന്റെ ഗോപുരഭിത്തിയിൽ തൂങ്ങു (ടായി) യുദ്ധത്തിന്റെ ചിത്രം എഴുതി. അവയിൽ തുളുമ്പുന്ന കോമളവും, സജീവവുമായ ഭാവദീപ്തി അസാധാരണമാണ്. ഇതുകണ്ടു മുഗ്ധരായ അഥേൻസ് നഗരവാസികൾ ആ കലാവല്ലഭനു എത്ര വലിയ സമ്മാനവും നല്കാൻ ആഗ്രഹിച്ചുവെങ്കിലും അതൊന്നും സ്വീകരിപ്പാൻ അദ്ദേഹം ഇഷ്ടപ്പെട്ടില്ല. അന്നത്തെ നഗരഭരണസഭ അദ്ദേഹത്തെ പുലർത്താനുള്ള ഉത്തരവായിതപം ഏറ്റു. അങ്ങനെ നിഷ്ഠാമമായി കലാസേവനംനിർവ്വഹിച്ച പോളിഗ്നോതോസ് അഥേൻസിലെ ആരാധനും, ആജീവനം നാഗരികന്മാരുടെ ‘നിധി’യുമായി വിജയിച്ചു; നീണ്ട കഥാനകങ്ങളും, ഇടയ്ക്കിടയ്ക്കു ഇണങ്ങുന്ന പ്രകൃതിദൃശ്യങ്ങളും, സജീവവും പ്രൗഢവുമായ സ്വഭാവം വ്യഞ്ജിപ്പിക്കുന്ന മൃതകൃതികളും വരയ്ക്കുവാൻ അദ്ദേഹത്തിനുണ്ടായിരുന്ന കെല്പ് അസാധാരണമാണ്.

17. പൌസോൻ (Pausan) ക്രി. മു. 360—330. വിദഗ്ദ്ധനായ ചിത്രകാരൻ.

18. ദിഓന്യൂസിഅസ് (Dionysius). കലാസമുത്കണ്ഠനേടിയ വ്യംഗ്യചിത്രകാരൻ. അരിസ്റ്റോതലേസിന്റെ അനുയായികളെ വ്യംഗ്യചിത്രത്തിലൂടെ പരിഹസിച്ചു. ആനന്ദസന്ദായകമായ ഉപഹാസചിത്രങ്ങൾ സഭ്യമായ രീതിയിലെഴുതാൻ കഴലൻ.

19. ക്ലൊഫോൺ (Cleophon) അഥേൻസിലെ ദുഃഖാന്തനാടകകാരൻ. ഏളിപിദേസിന്റെ സമകാലീനൻ. അതിനാൽ ജീവിതകാലം ക്രി. മു. 480—406 ആണെന്നു ഊഹിക്കാം.

20. ഹേഗേമോൺ (Hegemon) ക്രി. മു. 471—401. അല്ക്കിബിആദേസിന്റെ (Alcibiades) സമകാലീനനായ ശ്രേഷ്ഠകവി. മൊടിയും രസവുമുള്ള വ്യംഗ്യമാണീ കവിയുടേതു്. അനുകരണകവിത (=പാരഡി) എഴുതുന്നതിൽ വിദഗ്ദ്ധൻ. ‘ജാഇജേന്തോമേകിആ’ എന്ന പ്രഖ്യാതകവിതയുടെ രചയിതാവ്.

21. ദേലിഅദ് (Deliad) ഒരു പഴയ പ്രഹസനം

22. നികോഖാരസ് (Nicochares) പ്രാചീനരീതിയിലെ പ്രഹസനകൃത്

23. ഗോളാക്ഷരാക്ഷരസൻ—ക്യക്ലോപ്പ് (Cyclops) ക്വക്ലസ് = ചക്രം + ക്ലാസ് = കണ്ണ്. ചക്രം പോലെ വൃത്താകാരത്തിലുള്ള കണ്ണോടുകൂടിയവൻ. നെററിയുടെ നടുക്കു വട്ടത്തിൽ ഒരൊക്കണ്ണു മാത്രമുള്ള ഈ ജന്തു ഏതോ വന്യപ്രദേശത്തുണ്ടായിരുന്നുവത്രെ. അതിനെ അനുകരിച്ചു സിസിലിയിലെ ദൈത്യന്മാർ ഈ പേരിട്ടു. മനുഷ്യാകൃതിയുള്ള ഈ ജന്തു ഗ്രീക്ക് ഐതിഹ്യത്തിൽ പ്രസിദ്ധമാണ്. ഈ വർഗ്ഗത്തിന്റെ നേതാവായ പേലുഫോമസിന്റെ കഥ 'ഓഡുസ്സെഇആ'യിലുണ്ട്. ഏളരിപ്പിദേസിന്റെ ഒരു നാടകം ഈ പേരിൽ (ക്യക്ലോപ്പ്) ഉണ്ട്. അതു് അത്യന്തം ഹാസ്യരസം നിറഞ്ഞ സുന്ദര രചനയാണു്.

24. തിമോഥേയസ് (Timotheos) ക്രി. മു. 446—357. 'മിലതുസി'ലെ കവിയും ഗായകനും. വലിയ സാഹസിയും പ്രതിഭാശാലിയുമായ കലാകാരൻ. ആരംഭത്തിൽ ക്ലേശഭൂയിഷ്ടമായ ജീവിതം നയിച്ചു. അദ്ദേഹത്തിന്റെ അസാധാരണമായ പ്രതിഭ അഥേൻസു വാസികളെ രോഷം കൊള്ളിച്ചു. അവർ അദ്ദേഹത്തിന്റെ പ്രദർശനങ്ങളെ അലംകോലപ്പെടുത്തി. അതിൽ ക്ഷുബ്ധനായ്ക്കീൻ തിമോഥേയസിനു സാന്ത്വന നല്കിക്കൊണ്ടു ഏളരിപ്പിദേസ് പറഞ്ഞു: "വ്യാകുലപ്പെടാതിരിക്കൂ. ഏറെ താമസിയാതെ അഥേൻസിലെ എല്ലാ നാടകശാലകളിലും താങ്കളുടെ രചനകളെ പ്രകീർത്തിക്കുന്ന സ്തവം മാറൊലികൊള്ളും." അങ്ങനെ സംഭവിക്കയും ചെയ്തു. (Lyra Graeca 3 v. Loeb III-283) തിമോഥേയസിനു് തന്റെ ജീവിതകാലത്തുതന്നെ തന്റെ നാടകങ്ങളുടെ ലോകപ്രിയത നേരിട്ടുകണ്ടു് ആനന്ദിപ്പാൻ കഴിഞ്ഞു. ഈ നാടകങ്ങളിൽ കാവ്യഗുണവും, കഥാനകത്തിന്റെ സൗഷ്ഠ്യവും, അഭിനയത്തിന്റെ കൊഴുപ്പും ഇണങ്ങിയിരുന്നു. ഗ്രീക്കുസംഗീതത്തിൽ നല്ല പരിഷ്കാരം വരുത്തിയ ഗായകകവി, ഗ്രീക്കുവീണയ്ക്കു പതിനൊന്നുകമ്പികളുണ്ടാക്കി, നല്ല രാഗങ്ങൾ, നീണ്ടവണ്ണങ്ങൾ, ആലാപം മുതലായവ ആവിഷ്കരിച്ചു. 'പെർസെ' (Pers-ae) എന്ന കൃതി 1902 ൽ കണ്ടു കിട്ടി. സലാമിസിലെ യുദ്ധത്തിന്റെ ഗാനാത്മകമായ അനുഭവകഥ നമാണതു്. ഡ്രൈഡന്റെ കൃതി (Dryden-Alexander's Feast) യിൽ തിമോഥേയസിനെ സ്മരിക്കുന്നു.

25. ഫിലോക്സേനസ് (Philoxenus) കൃതേരാക്കാരനായ സ്ത്രോത്രകാരൻ. യശസ്വിയായ കവി. ക്രി. മു. 438—380. രചനകളിൽ ചില അംശമേ കിട്ടിയിട്ടുള്ളു. 'ക്യക്ലോപ്പ്' എന്ന കൃതിയിൽ വീണ്ടുവാദനത്തിലൂടെ ഏകാകിഗാനം (Solo = ഏകവാദ്യസ്വരം) ആവിഷ്കരിച്ചു.

26. സോഫോക്ലേസ് (Sophocles) അഥേൻസിലെ യശസ്വിയും അതിപ്രസിദ്ധനും കലാവിദഗ്ദ്ധനുമായ ള്ളഖാന്തനാടകകാരൻ. അഥേൻസിനടുത്തുള്ള കൊളോനസിൽ ഖഡ്ഗനിർമ്മാതാവിന്റെ പുത്രനായി ജനിച്ചു. അഥേൻസിന്റെ സുവർണ്ണകാലമായ 'പെരിക്ലീയൻയുഗ'

ത്തിൽ ജീവിച്ചു. പിതാവ് യുദ്ധോപകരണം ഉണ്ടാക്കി വേണ്ടത്ര ധനം ചേർത്തിനാൽ, അന്നത്തെ പ്രഭുക്കന്മാർമാർക്ക് ലഭിച്ചിരുന്ന വിദ്യാഭ്യാസ സൗകര്യം സോഫോക്ലേസിനു ലഭിച്ചു. പെരിക്ലീയൻ സമുത്കർഷത്തിന്റെ പ്രതീകമാണ് സോഫോക്ലേസിന്റെ ജീവിതവും രചനകളും. പ്രതിഷ്ഠയും, മാനവും നേടിയ നാടകകൃത്തായ ഐസക്ഖ്യലസിന്റെ എതിരാളി. ഒരിക്കൽ സൈമൺ മുതലായ ഒമ്പതു പരീക്ഷകരുടെ പരിഷത്തിൽ നടത്തിയ നാടകമത്സരത്തിൽ ഒന്നാംസ്ഥാനം സോഫോക്ലേസിനും, രണ്ടാംസ്ഥാനം ഐസക്ഖ്യലസിനും ലഭിച്ചു. ഇത് സോഫോക്ലേസിന്റെ മഹാസാഹസ്യമായിരുന്നു. പിന്നീട്, ഗ്രീക്ക് നാടകമണ്ഡലത്തിലെ ഏകമത്രാധിപതിയായി ഏറെനാൾ വാണു. മേധാവിയും, പുകച്ചുമതിയും, സായമിയുമായ അദ്ദേഹം തന്റെ വൃദ്ധാവസ്ഥവരെ നാടകം രചിച്ചുപോന്നു. എൺപതുവയസായിട്ടും കാവ്യം രചിക്കാനുള്ള ദേശീയ പ്രതിഭയും ക്ഷീണിച്ചിട്ടില്ലെന്ന് “മിലോക്തോറസ്”, “കൊളോനസിൽ ഹൗഡിപസ്” എന്ന രണ്ടു വിശിഷ്ടരചനകൾ തെളിയിക്കുന്നു. ഇവ അദ്ദേഹത്തിന്റെ അന്ത്യകാലരചനകളാണ്. ആകെ 120 നാടകങ്ങൾ രചിച്ചു എന്നു പ്രസിദ്ധി! അവയിൽ വെറും ഏഴേ കിട്ടിയിട്ടുള്ളൂ. സോഫോക്ലേസിന്റെ മുഖ്യമായ താല്പര്യം മനുഷ്യനിലാണ്. തന്റെ പാത്രങ്ങളെ അന്തർമുഖ്യസൂക്ഷ്മതയോടെ അദ്ദേഹം കണ്ടു. അതിനാൽ അവരിൽ യഥാർത്ഥജീവിതം തന്മയമായി പകരുവാൻ, കാവ്യത്തിനുമത്രം കഴിയുമ്പോലെ, അവരെ പരമോത്കൃഷ്ടതയിലെത്തിക്കുവാനും അദ്ദേഹത്തിനു കഴിഞ്ഞു. സോഫോക്ലേസ് വിശ്വസാഹിത്യത്തിലെ അനശ്വര വിഭൂതിയാണ്. വെള്ളത്തിൽ വീണു മരിച്ച ഷെല്ലിയുടെ കീഴയിൽ സോഫോക്ലേസിന്റെ നാടകസംഗ്രഹം കണ്ടുവെന്നു കേൾവിയുണ്ട്. ലസ്സിംഗ്, റേസെൽ, മാത്യുഅർനാൾഡ് മുതലായവർ സോഫോക്ലേസിന്റെ ആരാധകന്മാരാണ്. Sir R. Jebb ഇംഗ്ലീഷിൽ പുറപ്പെടുവിച്ച സോഫോക്ലേസ് നാടകസംഗ്രഹം ശ്രേഷ്ഠമായ തർജ്ജമയാകുന്നു.

27. അരിസ്റ്റോഫേനസ് (Aristophanes) ക്രി. മു. 450—385. അഥെൻസിലെ അതിപ്രശസ്തനായ പ്രഹസനകവി. അഥെൻസിലെ ‘ക്രൂദമെനളുകൻ’ എന്ന സ്ഥലത്താണ് മുലകുടുംബം. തന്റെ സമകാലീനരായമിക്കു വലിയവരേയും ചിത്രീകരിച്ചുപ്രഹസനമെഴുതിയ ഈ ധീരകവിയുടെ ഹാസ്യം, യാഥാർത്ഥ്യം ഹൃദയംഗമമാക്കുമാറ്, വൃഞ്ജനാശക്തിയുള്ളതും തുളച്ചുകയറുമ്പോലെ തീക്ഷ്ണവുമാണ്. അക്കാലത്തെ രാഷ്ട്രീയനേതാക്കളെ നാടകവേദിയിൽ അവതരിപ്പിച്ചു പരിഹസിക്കുന്നതിൽ അരിസ്റ്റോഫേനസ് കാണിച്ച പാടവംവിസ്മയകരംതന്നെ. പ്രഹസനത്തിന്റെ സർവ്വോത്കൃഷ്ടമായ രൂപമാണ് ഗ്രീക്ക് സാഹിത്യത്തിലുള്ളതെന്നു തെളിയിക്കുവാൻ പര്യാപ്തമാണ് അരിസ്റ്റോഫേനസ് കൃതികൾ. പതിനൊന്നു രചന കണ്ടുകിട്ടിയിട്ടുണ്ട്. പേലോപെനസ്സെയുടേം തുടങ്ങിയതിൽപിന്നെ എഴുതിയവയാണവ. സോക്രട്ടേസിന്റെ വിദ്യാഭ്യാസ പദ്ധതിയെപ്പറ്റി അത്യന്തം രസകരവും കണ്ണുനീയുതുമായ വ്യംഗ്യംചമച്ചു.

ചില രചനകൾ പ്രചരണാനുമതിലാഭം പുറപ്പെടുവിച്ചത്. അതിന്റെ കാരണം വ്യക്തമല്ല. അക്കാലത്തു ക്ലോൺ തന്റെ സർവ്വാധിപത്യത്തോടെ വിജയിക്കുകയായിരുന്നുവെങ്കിലും, ജനഭരണത്തിന്റെ കറവുകൾ വിശദമാക്കിക്കൊണ്ട് ക്ലോനെ പരിഹസിക്കുന്ന വിപ്ലവകരമായ വ്യംഗ്യകാവ്യം തന്റെ പേര് വെളിപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ടുതന്നെയാണു് അരിസ്റ്റോഫേനസ് പ്രസിദ്ധം ചെയ്തത്. ആ നാടകം, ക്ലോന വിരുദ്ധമായി അതിനുചുറ്റു എഴുതിയ പ്രഹസനംപോലെ, വീണ്ടും, ഒന്നാം സമ്മാനം നേടി. അരിസ്റ്റോഫേനസിന്റെ അഥെൻസ് പൗരത്വം ഇല്ലാത്തതാകാൻ ക്ലോൺ നന്നായി ശ്രമിച്ചുനോക്കി—പക്ഷെ ഫലിച്ചില്ല. അഥെനി പൊതുഭരണത്തിന്റെ പൈഥ്യത്തിനു കാരണം ജനായത്ത ഭരണവ്യവസ്ഥയും, മതവിശ്വാസമില്ലായ്മയുമാണെന്നു അരിസ്റ്റോഫേനസ് വ്യക്തമാക്കി പോന്നു.

28. ചിക്നീഡേസ് (Chionides) ക്രി. മു. 460-390 പണ്ടത്തെ ഓക്സാൻതനാടക കർതാവു്

29. മഗ്നേസ് (Mages) ക്രി. മു. 460—? ഓക്സാൻതനാടക മത്സരത്തിൽ ഒന്നാംസമ്മാനം കരസ്ഥമാക്കിയ നാട്യകവി. ഗ്രീക്കുസാഹിത്യത്തിൽ ഭാവവ്യഞ്ജകമായ നൃത്യങ്ങൾക്കും പ്രഹസനകാരനായ അരിസ്റ്റോഫേനസിനുമിടക്കുള്ള കണ്ണി.

30. എപ്പിചാർമസ് (Epicharmus). കീർത്തിമാനായ പ്രഹസനകാരൻ. സിസിലിയിൽ മേഗരായിൽ ജനിച്ചു. ക്രി. മു. 600-500 നുമിടക്കു ജീവിതകാലം. ദോരിയൻവാമൊഴിയിൽ ഒരുതരം ആദിമ പ്രഹസനം രചിച്ചുവെന്നു പഴമക്കാർ പറയുന്നു. അതിൽ 'കോരസ്' ഇല്ല. വ്യക്തിപരമായ കിമാനകം സ്വീകരിക്കാതെ, സാമാന്യമായ പൊതുതാത്പര്യങ്ങളെപ്പറ്റി അതിൽ പ്രതിപാദിച്ചിരുന്നു. അർത്തിക് പ്രഹസനപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ പ്രേരകൻ. അർത്തിക് പ്രാകൃതഭാഷ കൈകാര്യം ചെയ്തുവന്നു. എപ്പിചാർമസിന്റെ പ്രതിമയ്ക്കുവേണ്ടി തിയോക്രിട്ടസ് (Theocritus) ഒരു പ്രശസ്തി എഴുതി. (ക്രി. മു. 270)

31. പേലോപോണെസ്സേ (Peloponnesus). ഗ്രീസിന്റെതെക്കേ മനമ്പിന്റെ ഒരു ഭാഗം. അവിടെ നടന്ന യുദ്ധം തന്റെ കാലത്തെ ഏറ്റവും കടുത്ത പാതകമാണെന്നു അരിസ്റ്റോഫേനസ് എഴുതി. ക്ലോൺ മുതലായ രാജ്യതന്ത്രജ്ഞന്മാരാണ് അതിനിടയാക്കിയതെന്നു കവി ഘോഷിച്ചു.

32. കോമദേജത്തു (Comedy) എന്ന ശബ്ദത്തിന്റെ നിരൂക്കമാണു് പ്രകരണം. കോമോഇദീത്തു - > കോമോഇ = ഗ്രാമം. ദീമസ് - നഗരത്തിന്റെ അതിർത്തിയിലുള്ള കുഗ്രാമം. അരിസ്റ്റോതലൈസ് കൊടുക്കുന്ന ഈ നിർവ്വചനംവെറും അബദ്ധമാണെന്നു് ഇന്നു പണ്ഡിത

സ്വർ തീരുമാനിച്ചിട്ടുണ്ട്. 'കോമോസ്' എന്നാണു് മൂലം, 'കോമോഇ' എന്നല്ല.

33. ഈ സന്ദർഭവും കാവ്യവികാസപ്രകരണവും അരിസ്റ്റോതോലോസിന്റെ 'അനുകരണസിദ്ധാന്ത'വുമായി ചൊരുത്തപ്പെടുന്നില്ല. പ്രതിപാദനരീതി ഗംഭീരമല്ലതാനും. ഇവിടെ അനുകരണം വെറും ചികർപ്പാണു്.

34. കാവ്യരചനയിൽ മുഖ്യം കവിയുടെ സ്വഭാവമാണു്. "സ്വഭാവോ മുഖ"നിവർത്തേ"—എന്നു കന്തകൻ വക്ത്രാക്തിജീവിതത്തിൽ.

35. മർഗിറ്റസ് (Margites) ഹോമേറോസിന്റെ നഷ്ടപ്പെട്ട ഉപഹാസാത്മകമായ പഴയകാവ്യം. നായകൻ ഒരു മുയൽ (Margos). രചന ഹോമേറോസിന്റെ ആണെന്നു തീർത്തുപറവാൻ, അരിസ്റ്റോതോലേസും സീസനാനും (Zeno) അല്ലാതെ, പേരെതെളിയില്ല. മാർഗോസ് = വിദൂഷകൻ. മർഗിറ്റസ് = വിദൂഷകകാവ്യം. ഇയംബിക് (വൃത്തശ്ലോകത്തി) എന്ന രചനാശൈലിയുടെ ആദർശമിതാണെന്നു കരുതിവരുന്നുണ്ടു്.

36. അവഗീതവൃത്തം — Lampooning Measure = iambic metre = ഇയംബിക് വൃത്തം, വ്യംഗകാവ്യത്തിനു വിധിച്ചിരിക്കുന്നതു് ഈ വൃത്തമാണു്.

37. ഇലിഅദ് (Iliad) ഹോമേറോസിന്റെ പ്രസിദ്ധമായ മഹാകാവ്യം. ത്രോഇയ (ട്രോയി) യുദ്ധമാണു് കഥാവസ്തു. 24 സർഗമുണ്ടു്. Iliou (= ഇലിഅൺ) ട്രോയിയുടെ പേരൊരു പേരാണു്. ഇലാസ് (Ilus) നിർമ്മിച്ചതിനാൽ, ഇലാസു് ഉണ്ടാക്കിയ നഗരം, എന്നു അർത്ഥത്തിൽ ഇലിഅൺ നിഷ്പന്നമായി. അതിനെ സംബന്ധിച്ച കഥ ഇലിഅദ്.

38. ഓഡുസ്സേഇയ (ഓഡിസി)—Odyssey. ഹോമേറോസിന്റെ രണ്ടാം മഹാകാവ്യം. ഓഡുസ്സേഇസിന്റെ ജീവിതത്തിലെ 24 ധീര കൃത്യങ്ങൾ വിവരിക്കുന്ന സാഹസകാവ്യം. സാമുവൽ ബട്ളുടെ അഭിപ്രായത്തിൽ ഇതെഴുതിയതു ഹോമറല്ല—ഒരു നാരിയുടെ കൃതിയാണിതു്. Samuel Butler- The Authoress of the Odyssey. (1897).

39. ലൈങ്ഗികഗീതം (Phallic Songs). അവസ്ഥാതരം (fertility) പ്രചോദിപ്പിക്കുന്നഭദ്രമിച്ചുകൊണ്ടു നടത്തുന്ന ചോഷയാത്രയിൽ പാടിവന്നതാണിവ. പുരുഷലിംഗം (ഫല്ലോസ് = Phallus) പ്രതിമാത്രരൂപത്തിൽ വഹിച്ചുകൊണ്ടു കൂട്ടയാത്രയായി ജനസമൂഹം മുന്നോട്ടു നീങ്ങുന്ന ഉത്സവം പ്രാചീനഗ്രീസിൽ നടപ്പുണ്ടായിരുന്നു.

40. ഐസ്ക്യൂലാസ് (Aeschylus) ക്രി. മു. 525-456. മികച്ച ദുഃഖാന്തനാടകകാരൻ. അഭിനർത്ഥിനടുത്തു് എൻപ്രസിഡിൽ ജനിച്ചു. ക്രി. മു. 468-ൽ ഐസ്ക്യൂലാസിനെ സോഫോക്ലേസ് തോല്പിച്ചു.

തന്മൂലം അവമാനിതനായി അമേൻസുവിട്ടു. പരിഹാസനാടകങ്ങളുടെ 90 നാടകങ്ങളുടെ കർത്താവ്. അവയിൽ 7 മാത്രമാണ് കിട്ടിയിട്ടുള്ളത്. ക്രി. മു. 458-ൽ 'ഒരോസ്കോളസ്' എന്ന നാടകത്തിൽ വീണ്ടും ജയിച്ചു. ഏതൊരുനാടകത്തിന്റെ രചനാവിധിയിലും, അഭിനയത്തിലും ഗണ്യമായ മാറ്റം ആവിഷ്കരിച്ചതിനാൽ, 'ഏതൊരുനാടകത്തിന്റെ ജനയിതാവെന്ന പേര് നേടി. രീതി സജീവവും, ഉജ്ജ്വലവും, അലങ്കൃതവുമാണ്. ഐസക്ഖിലസിനെപ്പറ്റി അരിസ്റ്റോഫാനസിന്റെ "മണ്ഡൂകങ്ങൾ" (ബ്രൂട്ടോ= Frogs) എന്ന പ്രഹസനത്തിൽ വ്യംഗ്യം കാണുന്നുണ്ട്.

41 വിഷമശബ്ദഗായ് = ബ്ലാക്സ് = പദ്യപ്രകരണത്തിൽ വൃത്തനിയമമനുസരിക്കാത്ത ധ്വനി എന്നർത്ഥം.

42 ട്രോക്വേറ്റം ട്രോക്വേറ്റം (Trochaic tetrametre) ഗുരു + ലഘു എന്ന ക്രമത്തിലുള്ള പദം. പദം = ഫുട് = ട്രോക്വേ. സ്പരസദൃശമുള്ള ഏറ്റവും ചെറിയ ഭാഗമാണ് പദം. See E. A. Sonnenschein- What is Rythm (1925) U von Wilamowitz-Moellendorf Griechische Verskunst. [1921] ഗ്രീക്കുവൃത്തങ്ങളെയും വേദവൃത്തങ്ങളുടെ മനുഷ്യകളെയും സംബന്ധിച്ച തുല്യതയെക്കുറിച്ചുള്ള അദ്ധ്യയനത്തിന് നോക്കുക: Antoine Meillet, Les Origines indoeuropeennes metres grecs, (Paris 1923)

43. ട്രോക്വേറ്റം—പതുപ്പുടി. പദം = (പദം = അടി?) ചരണമല്ല; ഇംഗ്ലീഷിലെ foot (The smallest possible section of rhythmic language, is called a foot; it is a group of syllables completely expressing a rhythmical relation, yet incapable by itself, of producing metre)

44. അർക്കോൻ (Archon)—പ്രാചീനഗ്രീസിലെ നഗരപാലൻ. അർക്കോൻ (= ഭരിച്ചുക) എന്ന മൂലത്തിൽനിന്നു്. അമേൻസിലെ 'മുഖ്യമജിസ്ട്രേറ്റ്'. മരണംവരെ ആ സ്ഥാനത്തിരിക്കാനുള്ള അധികാരത്തോടുകൂടി നിയുക്തൻ. ആ അധികാരം പിന്നീട് ഒരു സ്ഥിതിയായ കാലാവധിവരെ നിയന്ത്രിതമായി. സോളന്റെ കാലത്തിനുശേഷം ബ്രൂട്ടോ മജിസ്ട്രേറ്റുമാരിൽ മുഖ്യൻ ആ പേരു കിട്ടി. ഉത്സവവടങ്ങളിൽ, പൊതുജനങ്ങളുടെ ആവശ്യത്തിനായി, നാടകമഭിനയിക്കുന്നതിന് ആജ്ഞാപിക്കുന്നത് അർക്കോനാണ്. (അർക്കോൻ - > അരഖൻ - > അരചൻ - > രാജൻ ഈ ശബ്ദങ്ങൾക്ക് ഏകഗോത്രതമുണ്ടോ?)

45. ഏപിചാർമസ് (Epicharmus) ക്രി. മു. അഞ്ചാംശതകം. "ഏപിചാർമസും ഫോർമിസും (Phormis) മാണു് ഒന്നാമതായി പരിഹാസകഥകൾ ആവിഷ്കരിച്ചതെന്നു ചില പതിപ്പുകളിൽ കൂടുതലായി പറയുകയുണ്ടു്.

46. ക്രേസസ് (Crates) ക്രി. മു. 470-ൽ ജീവിച്ച പ്രസിദ്ധ കവി. വ്യക്തിപരമായ ആക്ഷേപങ്ങളും ലാഞ്ഛനകളും വിഷയമാക്കി വന്ന പ്രസിദ്ധനകാവ്യപ്രസ്ഥാനത്തെ അതിന്റെ താണനിലയിൽ നിന്നു് ഉദ്ധരിച്ചു്, അതിൽ ദൈനന്ദിനജീവിതത്തിലെ സാമാന്യ ഗുണപദങ്ങൾക്കു പ്രധാനസ്ഥാനം കൊടുത്ത കലാസമുദ്ധാരകൻ. ലളിതവും സ്വാഭാവികവുമായ ശൈലിയിൽ കാവ്യം രചിച്ചു് അമേമൻസിൽ പൂർണ്ണസാഹചര്യം നേടിയ കലാശില്പി. ക്രി. മു. 450 ലെ കാവ്യമത്സരത്തിൽ ഒന്നാം സ്ഥാനം വാങ്ങി.

47. “സൂര്യന്റെ ഒരു സംക്രമണംവരെയോ അഥവാ കറേക്ടർൽ നേരത്തോളമോ” — എന്നു S. H. Butcher- Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art. p. 290—291 ഇതു് അരിസ്റ്റോതേലൈസു് വിധിരൂപത്തിൽ നിഷ്കർഷിക്കുന്ന വചനമാണെന്നു തെറ്റിധരിക്കേതു്. നിലവിലിരിക്കുന്ന നടപ്പു് ആവർത്തിക്കുക മാത്രമാണു് ഇവിടെ ചെയ്തിരിക്കുന്നതു്. ഈ കാലസിമ നാടകവേദിയിൽ നടക്കുന്ന കാഴ്ച വ്യാപാരത്തേയും അഭിനയത്തേയും ആശ്രയിക്കുന്നു. “യഥാസാധ്യം സൂര്യന്റെ ഒറ്റയാത്രയ്ക്കു വേണ്ടത്രയോ, അതിന്നു് അടുത്തുവരെ എത്തുന്നത്രയോ നേരം” എന്നു Bywater. P. 34. അരിസ്റ്റോതേലൈസിന്റെ ഈ വാക്യത്തെ മറയ്ക്കു വ്യാഖ്യാനിച്ചു് “ഐക്യത്വം” (Three Unites) വരെ എത്തിച്ച പാശ്ചാത്യവിദ്വാന്മാരുടെ കല്പനാശക്തിയുടെ പരിത്രം അത്യന്തം മനോരഞ്ജകമാണു്. ഗിരാൽഡിസിൻത്യോ (Graldi Cinthio) ആണെന്നു തോന്നുന്നു, ആദ്യമായി ‘ഒരുദിവസമോ അല്ലെങ്കിൽ കൂടുതൽ സമയമോ ദുഃഖാന്തനാടകത്തിന്നു് ആവശ്യമാ’ണെന്നു പറഞ്ഞതു്. “സൂര്യന്റെ ഒരു യാത്ര (സംക്രമണം = revolutoin)” എന്നതിനർത്ഥം പന്ത്രണ്ടു മണിക്കൂറാണോ, അതോ ഇരുപത്തിനാലു മണിക്കൂറോ എന്നു ചർച്ച ഉന്നയിച്ച യാർ റാബർട്ടല്ലോ (Robertello) ആണു്. എന്നിട്ടു്, നമുക്കു രാത്രി ഉറങ്ങേണ്ടതിനാൽ പന്ത്രണ്ടു മണിക്കൂറാണതിന്റെ നിഷ്കൃഷ്ടമായ അർത്ഥമെന്നു തീരുമാനിച്ചു. മഗ്ഗി (Maggi) യുടെ വ്യാഖ്യാനമാണു് ഇതു്. കാലൈക്യം (Unity of time) എന്നതിനർത്ഥം ദേശത്തിന്റെയും കായത്തിന്റെയും അളവനുസരിച്ചിരിക്കണമെന്നു മഗ്ഗി വാദിച്ചു. നാടകത്തിൽ ഈജിപ്റ്റിലേക്കു് അയച്ച സന്ദേശവാഹകൻ (ദൂതൻ) രണ്ടോമൂന്നോ മണിക്കൂറിനുള്ളിൽ മടങ്ങിവന്നതായി രംഗമണ്ഡപത്തിൽ അവതരിപ്പിച്ചാലതു് പ്രേക്ഷകരിൽ ഉപഹാസമുണ്ടാക്കാതിരിക്കുമോ? ഈ തർക്കം എത്ര ദയനീയമായ പരിഹാസത്തിലെത്തിക്കുമെന്നു സ്പിംഗാർൻ (Dr. Spingarn) എടുത്തുകാണിച്ചു. സ്കാലിഗർ (Scaliger) നാടകത്തിന്റെ അഭിനയകാലം ആമുതൽ എട്ടുവരെ മണിക്കൂറിൽ ഒരുക്കുന്നു. പ്രേക്ഷകരുടെ മനസ്സിന്നു് ഏതു ദൂരവും ഏതു കാലവും, സാധാരണ മനുഷ്യശരീരത്തിനു കഴിയുന്നതിലും മുതങ്ങിയ നിമിഷങ്ങൾക്കുള്ളിൽ, ഗ്രഹിക്കാൻ സാമർത്ഥ്യമുണ്ടെന്നു് അദ്ദേഹം വ്യക്തമാക്കി. കാസ്റ്റൽവെട്രോ (Castelvetro) 1570 ൽ ‘പൊയറ്റിക്സ്’ പുറപ്പെടുവി

മുതിർത്ത, ദൈവമെഴുത്തു എഴുതിച്ചിട്ടുള്ള കലൈകൃതം എന്നു പറഞ്ഞിട്ട് പ്രദർശനപ്രദേശം നാട്യവേദി (stage) ആകയാൽ, കാലം പ്രേക്ഷകർക്കു സഹിക്കത്തക്കതായ 12 മണിക്കൂറാകണമെന്നു സ്ഥാപിച്ചു. L- Castelvetro: Poetica d' Aristotle 1576-ൽ ഇങ്ങനെ എഴുതുന്നു. 'But Aristotle might have well seen that in tragedy and in comedy the plot contains a single action or two, which, because of mutual interdependence can be considered one and rather the one person than of a people, not because the plot is not fitted to contain more actions, but because the space of time, at the most twelve hours' in which the action is represented, do not permit a multitude of actions, or in deed action of a people, indeed, very often, do not permit an entire action, if the action is somewhat long" ഇങ്ങനെ വ്യാഖ്യാനിച്ചിട്ട്, കാസ്റ്റൽവെട്രോ, യഥാർത്ഥത്തിൽ നാട്യാലിപി (dramatic illusion) നഷ്ടപ്പെടുത്തി എന്നു മാത്രമല്ല കാലത്തിന്റേയും സ്ഥലത്തിന്റേയും അസത്യമായ അലിപി സൂക്ഷിതമാക്കാൻവേണ്ടി കായ്കവ്യാപാരത്തിന്റെ ഐക്യം (unity of action) എന്ന അരിസ്റ്റോതേലിനു സിദ്ധാന്തം കളഞ്ഞുകളിക്കുകയായിരുന്നു. നോക്കുക-Spingaran Literary Criticism in the Renaissance (1899) (p 99) Barrett Clerk European Theories of the Drama- An Anthology from Aristotle to the present day- Gustav Freytag- Die Technik des Dramas 1863-tr: by E: J Mac Ewan; The Technique of the Drama.

രഞ്ജാപുസ്തകം

1. രേചനം (Katharsis) (-Purgation?) വിശുദ്ധീകരണമെന്നു അർത്ഥം വ്യക്തമല്ലെന്നു മതമാണിപ്പാൾ പൊതുവേ സ്വീകരിച്ചു കാണുന്നത്. വികാരങ്ങളെ പുറംതള്ളുകയോ, വികാരങ്ങളുടെ ഗുണത്തിൽ മാറ്റംവരുത്തുകയോ അല്ല രേചനം. രേചനംകൊണ്ടു മാറുന്നത്, ദുഃഖാന്തനാടകംവഴി മാറുന്നത്, വികാരങ്ങളോടുള്ള ആത്മാവിന്റെ നിലുപാടാണ്. കരുണയും ഭയവും അനുഭവിക്കുന്നത് ആത്മാവാണല്ലോ. ആ അനുഭവം ആത്മാവിൽ വിക്ഷേപമല്ല ഉണ്ടാക്കാവുന്നതു്, പിന്നെയോ? അപ്പോൾ ആത്മാവു് ശാന്തമാകുന്നു; ആത്മാവിൽ ആതതി, (tension) അയഞ്ഞിട്ടു്, ഒരുതരം നിർലോപത നേടുംപോലെ തോന്നിക്കും. അരിസ്റ്റോതലേസിന്റെ ഈ സന്ദർഭം അത്യന്തം സാരഗർഭമായ ഒന്നു വാക്യമാണല്ലോ. ഇതിന്റെ വ്യാഖ്യാനത്തിനു നോക്കുക: Ingram Bywater: Aristotle on the Art of Poetry p 152 ff. [Oxford 1909] Barrett H. Clark Ed. European Theories of Drama: art. by John Gassner: Catharsis and the Modern Theatre [1947 N. Y.]

2. സെജ്ക്സിസ് (Zewxis) സിന്ധിലിയിലെ ഹേരക്ലിത്തു്ക്കാരനായ ചിത്രകാരൻ. മഹായശസ്വി. ക്രി. മു 469-ൽ ജീവിച്ചിരുന്നു. നാരിസന്ദർശനം ചിത്രീകരിക്കുന്നതിൽ അതിനിപുണൻ. ഹെലന്റെ ചിത്രം ഹേരായിലെ ദേവാലയത്തിൽ എഴുതി. സമകാലീനരായ ചിത്രകലാകാരന്മാരെ പരാജയപ്പെടുത്തി. ഒരു വൃദ്ധയുടെ ഹാസ്യചിത്രം വരച്ചിട്ടു അതിന്റെ ഭാവവ്യഞ്ജനയിൽ മതിമറന്നു്, അതു നോക്കി പിരിച്ചു പിരിച്ചു മരിച്ചു എന്നാണ് ഐതിഹ്യം.

3. നാടകത്തിന്റെ അഭിനയാധിഷ്ഠിതമായ രൂപമല്ലാതെ, അതിന്റെ പാഠ്യമെന്നു സ്വരൂപമാണിവിടെ സ്മരിക്കുന്നത്. “അവസ്ഥാനുകൃതിന്നാദ്യം, രൂപം ദ്രശ്യതയോമ്യതേ; രൂപകം തത്സമാരോപാത്” —ദശരൂപകം. 1.7 (=ഭാവത്തത്വത്തിന്റെ അനുകരണമാണു നാട്യം. അനുകരണം സ്വരൂപമായി പ്രദർശിപ്പിക്കുമ്പോൾ അതിൽരൂപത്തിന്റെ ആരോപം നടക്കുന്നു. അതിനാൽ രൂപകമെന്നു പേരുണ്ടായി.) അതായത്, നാട്യകാവ്യം ശ്രവ്യമാണ്. അതു് അഭിനയിക്കുന്നതായാൽ ദ്രശ്യമായിത്തീരും. ദശരൂപകകാരൻ നാടകത്തിന്റെ ശ്രവ്യം, ദ്രശ്യമെന്ന രണ്ടു ഭേദം (പിരിവു്) സമ്മതിക്കുന്നു. അതുപോലെ അരിസ്റ്റോതലേസിന്റെ ഈ സന്ദർഭത്തിൽനിന്നു അറിഞ്ഞുകൊള്ളണം. അഭിനയമില്ലെങ്കിലും ദുഃഖാന്തനാടകം ആസ്വദിക്കാമെന്നതിന്റെ താത്പര്യം, അതു വായിച്ചും രസാസ്വാദം സാധിക്കാമെന്നതാണ്.

4. രണ്ടു പാത്രത്തിൽ ഒരു കഴൽ കടിപ്പിച്ചു, അതിലൂടെ വെള്ളമോ, പൂഴിമണലോ ഒഴുകുന്നതിനെടുക്കുന്ന സമയംകൊണ്ട് കാലത്തിന്റെ ദൈർഘ്യം അളക്കുന്ന ഒരു പഴയ യന്ത്രം (hour glass).

5. ഹെരാക്ലൈഡ് (Herculeid) ഹെരാക്ലൈഡിന്റെ പരിതത്തെപ്പറ്റി എളുരിപിദേസ് (ക്രി. മു. 480—408) രചിച്ച കാവ്യം (ക്രി. മു. 422) മൂലഗ്രന്ഥത്തിന്റെ പേര് ഹെരാക്ലൈഡ് മേജനേമേനോസ് (Madness of Heracles) ആണെന്നു ചിലർ പറയുന്നു. ഹെരാക്ലൈഡിന്റെ പന്ത്രണ്ടു മഹാവിരക്തങ്ങളിൽപന്ത്രണ്ടാമത്തേതു് യഥുപരിധിയിൽചെന്നു കാലന്റെ നായ്ക്കുള്ള കൊണ്ടുവരുന്നതാണു്. കഥാവസ്തു മതവിശ്വാസത്തിൽ ഉറച്ചുകഴിഞ്ഞതാണെങ്കിലും, കവി അതിൽ തന്നിഷ്ടംപോലെ പരിവർത്തനം കൊണ്ടുവന്നു. ഏകീകരിക്കാൻ വയ്ക്കാത്ത അനേകം സംഭവങ്ങൾക്കുരാൾചെയ്തതെന്നു സൂചനയുള്ളതിനാൽ അരിസ്റ്റോതലൈഡിന്റെ സങ്കേതം ഈ കൃതിയെ പററിയാണോ എന്നു സംശയിക്കുന്നു. അഥവാ ഹെർക്യൂലിസിന്റെ പന്ത്രണ്ടു സാഹസകൃത്യങ്ങളെപ്പറ്റി വിവരിക്കുന്ന ഏതെങ്കിലും ദുഃഖാന്തനാടകമാവാം അരിസ്റ്റോതലൈഡ് സൂചിച്ചതു്.

6. തേസൈഡ് (Theseid). അഥെൻസിലെ ഐതിഹ്യപ്രസിദ്ധനായ രാജാ അതുഗേഡിന്റെ പുത്രനെ സംബന്ധിച്ച നാടകം. ഇതിലെ കഥാപാത്രവും അനേകം സംഭവങ്ങൾ ചേർത്തതാണു്. മതവിശ്വാസത്തിൽ ഉറച്ച കഥാവസ്തു. പ്ലാടോണിന്റെ വൃത്താന്തത്തിൽ വിവരണമുണ്ടു്.

7. ഹെരാക്ലൈഡ് (Hercules) — പ്രാചീന ഗ്രീസിലെ ചീരൻ. അതിബലശാലി. 'ദ്യോസ്' എന്നു വനദേവതയുടെ ഔരസപുത്രൻ. അല്പമീനിയായാ മാതാവ്. അവളുടെ ഭർത്താവ് അംഫിത്യൂഒൻ. അയാൾ ഒരു സമരത്തിൽ ഏർപ്പെട്ടു വീട്ടിലില്ലാതിരുന്ന തക്കം നോക്കി, അല്പമീനിയുടെ അപൂർവ്വസൗന്ദര്യത്തിൽ മുഗ്ദ്ധനായ ദ്യോസ്, അംഫിത്യൂഒന്റെ വേഷത്തിൽ വന്നുകൂടി. അങ്ങനെ ഉണ്ടായവനാണു് ഐരാക്ലൈഡ്. പുരുഷരൂപത്തിന്റേയും ഗുണങ്ങളുടേയും ബലത്തിന്റേയും ഗ്രീക്ക് ആദർശമായ പ്രതീകം.

8. പർനസ്സസ് (Parnassus) ഗ്രീസിലെ ദെൽഫി (Delphi) ക്കുറെ നാഴിക ദൂരത്തായി 8000 അടി പൊക്കമുള്ള മല. കൊർയ്കി ഗുഹയും, കാസ്സലി നീരറവും അതിൽ ഉണ്ടായിരുന്നു. മ്യൂസെസ് ദേവീത അതിൽ വിഹരിച്ചുവന്നു. ഈ മലയ്ക്കു രണ്ടു കൊടുമുടിയുണ്ടു്. ഒന്നിൽ അപ്പളോവിന്റേയും മററതിൽ ദിക്യാസസിന്റേയും പീഠമുണ്ടെന്നു കരുതിവരുന്നു.

9. ഹെറോഡോട്ടസ് (Herodotus) ക്രി. മു. 484—425. പ്രസിദ്ധനായ ഗ്രീക്ക് ചരിത്രകാരൻ. ഇതിഹാസപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ ജന

യിതാവ്. നിർദ്വയരായ ഭരണകർത്താക്കളെ ഭയന്ന് ചെറുപ്പത്തിൽ തന്നെ നാടുവിട്ടു. ഈജിപ്തിലും മറ്റു പലേടത്തും സഞ്ചരിച്ചശേഷം നാട്ടിൽ മടങ്ങി എത്തി, സേപ്താധിപതികളെ നിഷ്കാസനം ചെയ്യാൻ പ്രജയെ പ്രേരിപ്പിച്ചു. യവന (Ionian) നാട്ടുഭാഷയിൽ, സരജവും സ്പഷ്ടവും ആകർഷകവുമായ ശൈലിയിൽ, ലോകത്തിലെ ഒന്നാമത്തെ ചരിത്രഗ്രന്ഥമെഴുതി. വേറൊരു ഗ്രന്ഥം കൂടി രചിച്ചെന്നു കേൾവിയില്ല. 'അസ്സൂരിയിൻ ലോഗോസ്' എന്ന ആ ഗ്രന്ഥവും ഹെറോഡോതസ് സ്മരിച്ചിട്ടുണ്ട്. അതു അരിസ്റ്റോതലേസിനും പരിചയമുള്ള പുസ്തകമാണ്. ഹെറോഡോതസിന്റെ ചരിത്രം ഗ്രീക്കിലെ ഒന്നാമത്തെ മഹത് ഗ്രന്ഥമായ ഗദ്യരചനയാണ്. ജാർജ് റൗലിൻസൺ (George Rawlinson) (1812-1902) അനേകം ടിപ്പണികളും പ്രമാണങ്ങളും ചേർത്ത തയ്യാറാക്കിയ The History of Herodotus (1858-60) ഇന്നും അത്യന്തം ഉപാദേയമായ ഗ്രന്ഥമാണെന്നു പറയാം.

10. ഈ ഭേദം ഭാരതീയകാവ്യശാസ്ത്രത്തിലും സ്വീകരിച്ചിട്ടുണ്ട്. "ന കവേഃ ഇതിവൃത്തമാത്രനിർവ്വാഹേണ കിഞ്ചിത് പ്രയോജനം, ഇതി ഹാസാദേവ തത്സിദ്ധോഃ"—ധ്വന്യാലോകം 3-14 വൃത്തി, ചരിത്രം വിവരിക്കുക കവിയുടെ കർത്തവ്യമല്ല, അതു ചരിത്രകാരന്മാർ നിർവ്വഹിക്കുന്നുണ്ടല്ലോ.

11. ഭാരതീയസാഹിത്യശാസ്ത്രത്തിലെ പരിഭാഷ അനുസരിച്ച് "സാധാരണീകരണം". ഇതേ പ്രകരണത്തിൽ 21-ാം ഉപശീർഷകം: കല്പനാതത്ത്വം നോക്കുക. അവിടെ, കവിയിൽ ഏന്റേതെന്നു തോന്നാലിനാലുണ്ടാകുന്ന ദുഃഖമോ, പരന്റേതെന്നു തോന്നാലിനാലുണ്ടാകുന്ന ഈഷ്ടാദോഷങ്ങളോ ഇല്ലാതെ, സാധാരണീകൃതമായ സാഹചര്യങ്ങളാൽ ജാഗ്രതമാകുന്ന അവസ്ഥയും, കവിഹൃദയവും ലോകഹൃദയവും അഭിനാതപരമനുഭവിക്കുന്ന നിലയും സൂചിതമാണ്. ഇതാണ് കവിയുടെ ഭാവകത്വം. ഉപാഖ്യാനങ്ങളുടെ പൊരുത്തമെന്ന ശീർഷകത്തിൽ ഈചിന്തേനിത്യയിലെ സന്ദർഭമുദ്ധരിച്ച്, നാരിവിശേഷമായ അവളുടെ പേരും രൂപവും ആലംബമാക്കിക്കൊണ്ട്, വിചിത്രതകളെല്ലാ സാധാരണസ്ത്രീയുടെ ഭാവന അവതരിപ്പിക്കുന്ന രീതി ദൃഷ്ടാന്തീകരിക്കുന്നു. നാമരൂപവിശിഷ്ടമായ വൃക്കി വിശേഷത്തെ ഉപകരണമാക്കി, സാമാന്യാനുഭവം നേടുന്ന കാവ്യോദ്ദേശ്യം അങ്ങനെ വിശദമാക്കുന്നു. മൂന്നു സന്ദർഭവും ചേർത്ത് അരിസ്റ്റോതലേസിന്റെ സാധാരണീകരണസിദ്ധാന്തം മനസ്സിലാക്കിക്കൊള്ളണം. (64-ാം കുറിപ്പും നോക്കുക) സാധാരണീകരണത്തെപ്പറ്റി കാവ്യപ്രകാശവ്യാഖ്യയിൽ പറയുന്നു: "ഭാവകത്വം സാധാരണീകരണം. തേനഹി വ്യാപാരേണ വിഭാവദയഃ സ്ഥായി ച സാധാരണീകൃതേ. ഏതദേവ യത് സീതാദിവീശേഷാണാം കാമിനീത്യാദി സാമാന്യേനോപസ്ഥിതിഃ" വിഭാവമെന്നാൽ ശ്രോതാവോ പ്രേക്ഷകനോ അറിയുന്ന അർത്ഥമാണ്. ചൌകികജ്ഞാനത്തിന്റെ വിഷയമായ വിഭാവം കാവ്യ

വർണ്ണിതമായ വിഭാവമല്ല. മേശയെന്ന ലൌകികബോധം മേശയുടെ പ്രത്യക്ഷമായ ഇന്ദ്രിയഗ്രാഹ്യതയെ ആശ്രയിക്കുന്നു. കാവ്യഗതമായ വിഭാവങ്ങൾക്കു ഭൗതികമായ ബാഹ്യസ്വത്വം വേണ്ടാ, അതു ഭാവനയെ ആശ്രയിക്കുന്നു. ലൌകികജ്ഞാനം വിശിഷ്ടവും, കാവ്യഗതമായ വിഭാവം സാമാന്യവുമാണെന്നു താത്പര്യം.

“വിഭാവ ഇതി വിജ്ഞാതാത്മഃ * * അമീഷാം ച അനപേക്ഷിതബാഹ്യസ്വത്വാനാം ശബ്ദോപധാനാഭേവാസാദിതത്ത്വഭാവാനാം സാമാന്യാത്മനാം സ്വസ്വസംബന്ധിത്വേന വിഭാവിതാനാം സാക്ഷാദ്ഭാവകചേതസി വിപരിവർത്തമാനാനാം ആലംബനാദിഭാവ ഇതി ന വസ്തുസ്തുതാ” — ദശരൂപകധനികവൃത്തി 4-2

12. അല്ക്കിബിആദേസസ് (Alcibiades) അഥേനിലെ ഒരു കലിന കുടുംബത്തിൽ ക്രി. മു. 450-നു കുറച്ചുമുമ്പ് ജനിച്ച അപൂർവ്വസൗന്ദര്യ വാനും മേധാവിയും, അതോടൊന്നിച്ചു് ഉദ്ധതനും, നിശങ്കനും, വിഷയാസക്തനും. വലിയ യുദ്ധവീരൻ. പെരിക്ലേസസ് പഠിപ്പിച്ചു. സോക്രതേസിന്റെ മിത്രം. അയാളെ സദാചാരിയാക്കാൻ സോക്രതേസു ശ്രമിച്ചു, ഫലിച്ചില്ല. പ്ലതോന്റെ ‘സിംപോസിയ’ത്തിലും അൻദോസിദേസിന്റെ ‘പ്രഭാഷണ’(ക്രി. മു. 440) ത്തിലും അല്ക്കിബിആദേസിന്റെ ചർച്ചയുണ്ട്. അരിസ്റ്റോഫേനസിന്റെ ‘മണ്ഡുകങ്ങളിലും, ലൂക്രിയയുടെയും ക്രേതേസിന്റെയും പ്രസംഗങ്ങളിലും അല്ക്കിബിആദേസിനെ പറ്റി പറയുന്നുണ്ട്.

13. അഗഥോൺ (Agathon) ക്രി. മു. അഞ്ചാം നൂറ്റാണ്ടിലെ പേർ പുകഴ്ന്ന ദുഃഖാന്തനാടകകാരൻ. പ്ലതോന്റെ സമകാലീനനും മിത്രവും. ക്രി. മു. 416-ലെ നാട്ടുമത്സരത്തിൽ ഒന്നാമത്തെ വിജയം നേടി. അഗഥോന്റെ നാട്ടുസാഹചര്യം കൊണ്ടാടുവാനായി താൻ നൽകിയ വിഭവസമൃദ്ധമായ ഊട്ട്, പ്ലതോൻ തന്റെ ‘സിംപോസിയ’ത്തിൽ വർണ്ണിക്കുന്നു. പ്രേമത്തെപ്പറ്റി അഗഥോൻ ചെറു പ്രഭാഷണത്തിനു സോക്രതേസിന്റെ പ്രശംസ ലഭിച്ചുവെന്നു തോന്നുന്നു. എറമ്പുകൾ ഇഴയുപോലെയാണു് അഗഥോന്റെ കവിതയെന്നു് അരിസ്റ്റോഫേനസ് ഒരു കൃതിയിൽ പരിഹസിച്ചിട്ടുണ്ട്.

14. അൻഥേയസ്—(=പൂവ്) അഗഥോന്റെ The Flower എന്ന ദുഃഖാന്തനാടകം. (Thomas Twining ന്റെ മതം). പൂവെന്ന പേരും കഥാനകവും കാല്പനികമാണു്. എന്നിട്ടും നാടകത്തിന്റെ ലോകപ്രിയതയ്ക്കും കലാസൗന്ദര്യത്തിന്നും ഒരു കുറവും വന്നില്ല. സമ്മാനം ലഭിച്ച ഒരു ഡാസൻ അഗഥോൻ രചനകളിൽ ഒന്നാണിതു്.

15. അർഗോസ് (Argos) = മലപ്പുറപ്പെന്നു ശബ്ദാത്മം. ഗ്രീസിലെ ഒരു പഴയ നഗരം. നഗരത്തിന്റെ മുഖ്യദേവത ജൂനോ. ക്രി. മു. 1856 ൽ വസിച്ച നഗരം. സ്ഥാപകൻ ‘ഇനൈകസ്’ രണ്ടാ

യിരത്തിരണ്ടുവർഷം നഗരം മുറയ്ക്കു് ഉന്നതിപ്രാപിച്ചുവന്നു. പിന്നീട് ആക്രമണം മൂലം നഷ്ടപ്പെട്ടു.

16. ഓഇദിപുസ് (ഈഡിപസ്—Oedipus). 'വീങ്ങിയകാല' എന്നു ശബ്ദാത്മം. ഗ്രീക്കുപുരാണത്തിലെ പ്രസിദ്ധനായ പാത്രം. അയാളെപ്പറ്റി സോഫോക്ലേസ് രചിച്ച ട്രൈന്തനാടകം. ഗ്രീക്കു ട്രൈന്തനാടകങ്ങളിൽ ഒന്നാംസ്ഥാനം അലങ്കരിക്കുന്ന ഗ്രന്ഥമാണെന്നു് അറിസ്റ്റോതലേസ് ആദരിക്കുന്നു. എങ്കിലും ഇതിനു മത്സരത്തിൽ ഒന്നാംസ്ഥാനം കരസ്ഥമാക്കാൻ കഴിഞ്ഞില്ലെന്നാണു് പഴമക്കാർ പറയുന്നതു്. മേബെഇ(മേബേസ്—Thebes)ലെ രാജാവായ ലാഇയുസ് (Laius-Laios) ഒരിക്കൽ അപ്പോളോവിന്റെ 'വെളിച്ചപ്പാടി'നോടു പോദിച്ചു, തന്റെ പുത്രിയായ ജോകസ്താവിൽ (ഐക്കസ്തേ, എപികസ്തേ എന്നു ഹോമേറസിന്റെ മഹാകാവ്യത്തിൽ നാമാന്തരം) തന്നിട്ടു സന്താനമുണ്ടാകുമോ എന്നു്. ഒരു പുത്രനുണ്ടാകുമെന്നും അവൻ പിതാവിനെ വധിക്കുമെന്നും മറുപടി (ആകാശഭാഷിത്വം) കേട്ടു. സന്താനമുണ്ടായ ഉടൻ ജോകസ്താ ശിശുവിനെ കൊല്ലാനായി ഭൃത്യനെ ഏല്പിച്ചു. ഭൃത്യൻ ശിശുവിനെ കൊല്ലാതെ, ഒരു കൊറിന്തിയൻ ഇടയനു കൊടുത്തു. ഇടയൻ ശിശുവിനെ സ്വന്തം നാട്ടിൽ കൊണ്ടുപോയി, തന്റെ രാജാവായ പോളുബിസസിനു കാഴ്ചവെച്ചു. രാജാവിനു് ഒരു പുത്രനുണ്ടായിരുന്നു. രണ്ടു ശിശുക്കളേയും യാതൊരു വ്യത്യാസവും കൂടാതെ, പുത്രവത്, വളർത്തി. ഓഇദിപുസ് വളർന്നു് എല്ലാ തുറകളിലും വൈദഗ്ദ്ധ്യം പ്രാപിച്ചുവരവേ, ഒരു കൂട്ടുകാരൻ അയാൾ രാജാവിന്റെ പുത്രനല്ലെന്നു പറഞ്ഞു പരിഹസിച്ചു. ഓഇദിപുസ് അപ്പോളോവിന്റെ വെളിച്ചപ്പാടിനോടു പരമാർത്ഥമായാൻ തീരുമാനിച്ചു് വീടുവിട്ടു. തത്ഫലമായി ആകാശഭാഷിതമുണ്ടായി—“നീ നിന്റെ പിതാവിനെകൊല്ലും; മാതാവിനെ വേർക്കും.” ഓഇദിപുസ് കൊറിന്തിയക്കു മടങ്ങാതെ എങ്ങോട്ടെങ്കിലും പോകാമെന്നു തീരുമാനിച്ചു്, അലഞ്ഞുതിരിയവേ, ഒരുകൂട്ടർ മാഗ്നതസ്സും ഉണ്ടാക്കി. ഓഇദിപുസ് ആ അക്രമകാരികളിൽ ഒരാളെ ഒഴിച്ചു ബാക്കി എല്ലാവരേയും വധിച്ചിട്ടു്, മുന്നോട്ടു യാത്രയായി. അങ്ങനെ മേബേസിൽ എത്തുന്നു. അന്നു മേബേസിൽ ഒരു ഭൂതത്തിന്റെ ഉപദ്രവം നടക്കുകയായിരുന്നു. ആ ഭൂതം ആളുകളോടു് ഒരു ഗുഡപ്രശ്നമിട്ടു്; ശരിയായ സമാധാനം തരാത്തവരെ കൊല്ലും. ജോകസ്തയുടെ സഹോദരനായ ക്രിസാൻ മേബേസിലെ രാജപ്രതിനിധിയായിരുന്നു. ഭൂതത്തെ കൊന്നൊടുക്കി രാജ്യം രക്ഷിക്കുന്നവനു് രാജ്യവും ജോകസ്തായും ലഭിക്കുമെന്നു് അയാൾ വിളംബരം ചെയ്തു. ഓഇദിപുസ് ഭൂതത്തിന്റെ ഗുഡപ്രശ്നത്തിനു സമാധാനം നൽകിയശേഷം അതിനെ കൊന്നൊടുക്കി. അങ്ങനെ അയാൾ മേബേസിലെ രാജാവും ജോകസ്തയുടെ പതിയുമായി. നാട്ടിൽ പേഗ്ഗ് പരന്നു. അതിന്റെ കാരണമറിഞ്ഞു പരിഹാരം കാണാൻ ദെല്ഫി (Delphi) യെ സമീപിച്ചപ്പോൾ, ലാഇയുസിനെ വധിച്ചവൻ രാജ്യത്തിലുള്ളതിനാലാണു് പേഗ്ഗ് വ്യാപിച്ചതെ

ന്നു" ആകാശഭാഷിതമുണ്ടായി. ഇതിനെപ്പറ്റി അറിയാവുന്നവരാരെ കിലും നാട്ടിലുണ്ടെങ്കിൽ തന്നെ കാണണമെന്നു് ഓളുതിപ്പാസ് തന്നെ രാജാജ്ഞ പുറപ്പെടുവിച്ചു. ദൂതൻ വരുന്നു, അവസാനം ഓളുതിപ്പുസു തന്നെയാണു ലളുളസിനെ വധിച്ചതെന്നു വെളിപ്പെടുന്നു. വധിതടഞ്ഞപ്പോൾ വധിച്ചതു ലളുളസിനെ ആണെന്നതാണു് അജ്ഞാതമായിരുന്ന സത്യം. അതു വെളിപ്പെട്ടപ്പോൾ പിതാവിനെ കൊന്നതു, മാതാവിനെ ഭാര്യാക്കിയതുമായ പാതകം ഓളുതിപ്പുസിനെ വല്ലാതെ വീഡിപ്പിച്ചു. പശ്ചാത്താപം നിമിത്തം അയാൾ സ്വയം കണ്ണുകൾക്കുപൊട്ടിക്കുന്നു, ജോകസ്റ്റാ ആത്മഹത്യചെയ്യുന്നു. മൂലകൃതിയുടെ പേരു് "ഓളുതിപ്പുസ് തുറന്നോസ്" (ലാറ്റിൻ: ഓളുതിപ്പുസ് റ്റക്സ്) എന്നാണു്. ഈഡിപ്പസ് കാംപ്ലക്സ് (Oedipus Complex = 'മാതൃരതി') എന്ന പേരിൽ ഫ്രോയഡ് (Sigmund Freud) പ്രചരിപ്പിച്ച മനസ്സതലം ഈ കഥയിൽ നിന്നൊടുത്തതാണു്.

17. ലൂൻകേളസ് (Lynceus). അരിസ്റ്റോതലസിന്റെ സമകാലീനനായ മേടാദേക്ഷേതാസിന്റെ രചന. ലൂൻകേളസ് തന്നെയാണു് നായകൻ. തന്റെ തീക്ഷ്ണമായ ദർശനശക്തിമൂലം പ്രസിദ്ധനായി. ഭൂമിക്കടിയിൽ ഏറെ ആഴത്തിലുള്ളവയെപ്പോലും കാണാൻ തക്ക ഊക്കു് അയാളുടെ നോട്ടത്തിനുണ്ടായിരുന്നുവത്രെ.

18. ദൻൌസ് (Danaus). ലൂൻകേളസിന്റെ ശ്വശുരൻ. സഹോദരനുമായി കലഹിച്ചു് തന്റെ അമ്പതു പുത്രികളോടുകൂടി ഈജിപ്തു് വിട്ടു് അർഗോസിലേക്കു പോയി. അന്നാട്ടിലെ രാജാവിനോടു് പ്രജകൾക്കു് അതുപ്ലിയാണെന്നു രഹസ്യം മനസ്സിലാക്കി, രാജാവിനെ വധിച്ചിട്ടു് താൻ സ്വയം രാജാവായി. വിവരമറിഞ്ഞ സഹോദരന്റെ അമ്പതു പുത്രന്മാർ അയാളെ അഭിനന്ദിക്കുവാൻ അവിടെ എത്തി. അവരിൽ ഓരോരുത്തനും തന്റെ ഓരോ പുത്രിയെ വിവാഹംകഴിപ്പിച്ചു കൊടുത്തിട്ടു്, ഓരോ പുത്രിയും തന്റെ ഭർത്താവിനെ പ്രഥമ രാത്രിയിൽ തന്നെ കൊന്നുകളയണമെന്നു് ഏർപ്പാടുചെയ്തു. ഇതിനു കാരണം അയാളെ തന്റെ ജാമാതാവു് കൊല്ലുമെന്നു് ആകാശഭാഷിതം ശ്രവിച്ചതാണു്. ലൂൻകേളസിന്റെ പത്നി മാത്രം അതനുസരിക്കാതെ, ലൂൻകേളസിന്റെ പ്രാണൻ രക്ഷിച്ചു. ലൂൻകേളസിനെ കൊല്ലാൻ ദൻൌസ് നടത്തിയ ശ്രമങ്ങളൊന്നും ഫലിക്കാതെപോയി. അവസാനം ലൂൻകേളസ് രാജ്യത്തിന്റെ അവകാശിയായിത്തീർന്നു.

19. ഒരേസ്റ്റേസ് (Orestes). അഗമെമ്നോന്റെയും, ക്ലൃതേമ്നോസ്സായുടേയും പുത്രൻ. ഈഫിഗേനിയുടേയും എലക്ത്രയുടേയും സഹോദരൻ. ക്ലൃതേമ്നോസ്സും എഗിസ്തസും കൂടി അഗമെമ്നോനെ വധിച്ചു. ഓരേസ്റ്റേസ് എങ്ങനെയോ തന്റെ മാതാവിൽ നിന്നു രക്ഷപ്പെട്ടു. പുത്രനെ കൊല്ലാൻ അമ്മ ഒട്ടധികം ശ്രമംനടത്തി, ഫലിച്ചില്ല. ഒരേസ്റ്റേസ് തന്റെ പിതൃവൃന്റെ പാലനപോഷണത്തിൽ,

(പിതൃവൃന്ദൻ) പുത്രനോടൊപ്പം വരുന്നു. അവർ ഉറുമിത്രങ്ങളായി തീരുന്നു. പ്രായമായശേഷം ഒരേസ്തേസ് തന്റെ മാതാവിനേയും, പിതാവിനെ കൊന്ന എഗിസ്തസിനേയും വധിച്ചു. മാതൃഹത്യാപാപം ചരി ഹരിക്കാൻ ഒരു ദേവദൂതൻ ഉപദേശിച്ചപോലെ, അർതിമസി (അർതെ മിസ്?) ന്റെ പ്രതിമ ഗ്രീസിൽ കൊണ്ടുവന്നു പ്രതിഷ്ഠിച്ചു. പ്രസിദ്ധപ്പെട്ട 'തേനീച്ചക്കൂട്ടകല്ലറ' കഴിച്ചെടുത്ത പുരാണവസ്തുഗവേഷകന്മാർ പറയുന്നു, അവിടെവെച്ചാണ് ഓരേസ്തേസ് തന്റെ പിതാവിന്റെ നിഴൽ കണ്ടു പ്രാതീരിച്ചിട്ട് മാതൃവധത്തിനു പുറപ്പെട്ടതെന്ന്. പരശുരാമന്റെ മാതൃവധവും ജമദഗ്നിയെ വധിച്ച കൃതവീരാജ്ജനന്റെ കലഭരദവും, മാതൃവധപാപം നീക്കാൻ കേരളപ്രതിഷ്ഠയും ഈ കഥയുമായി മങ്ങിയ സമാനതയുള്ള ഐതിഹ്യമാണ്. രേണുകയുടെ ഗന്ധർവ്വജമദഗ്നിയുടെ വധവുമായി ബന്ധമില്ലെന്നു ഭേദം ഉണ്ട്.

20. ഈഫിഗേനിയ (ഇഫിഗിനിയ—Iphigenia). അഗമെമ്നോൻ, ക്ലൈതമ്നസ്ത്ര (Agamemnon, Clytemnestra) എന്നു ദമ്പതികളുടെ പേരി. ഗ്രീക്കു പടക്കപ്പൽ ത്രോജന്തു യുദ്ധത്തിനുപോകവേ, കടലിൽ വെച്ച് കാറ്റ് പ്രതികൂലമായി വീശി. അതിനാൽ വഴിക്കു അളലിസി (Aulis)ൽ തങ്ങേണ്ടിവന്നു. അപ്പോൾ ആകാശഭാഷിതം കേൾക്കാനായി—“ഈഫിഗേനിയയെ ബലികൊടുത്താൽ ദേവിയുടെ കോപം അടങ്ങും”. അഗമെമ്നോൻ പാരവശ്യംമൂലം അതിനുവഴങ്ങിക്കൊടുത്തു. ബലികൊടുപ്പാനായി ഈഫിഗേനിയയെ ബലിക്കല്ലിന്മേൽ കിടത്തിയപ്പോൾ അവൾ അഴകേറിയ ഒരു മാൻപേടയായിമാറി അവളുടെ സാധുതയിൽ കനിവുതോന്നിയ ദേവി, തന്നോടൊന്നിച്ചു അവളെ തൌറി (ക്രിമിയാ)യിലേക്കു കൊണ്ടുപോയി, അവിടെ തന്റെ ദേവാലയത്തിൽ പൌരോഹിത്യം ചെയ്യാൻ നിയോഗിച്ചു. സോഫോക്ലീസും, ഐസക്സിലസും തങ്ങളുടെ നാടകങ്ങളിൽ ഈ കഥ വിവരിക്കുന്നു.

21. ഭാരതീയ നാട്യസിദ്ധാന്തത്തിന്റെ സ്വീകൃതമായ വിധി അനുസരിച്ചും മൃത്യു മുതലായ ദൃശ്യം നാട്യവേദിയിൽ അഭിനയിക്കാൻ പാടില്ല. “ദൂരാഹ്വാനം വധോ യദ്ധം രാജ്യഭേദശാദി വിപ്ലവഃ; വിവാഹോ ഭോജനം ശാപോത്സർഗൌ മൃത്യു രതം തഥാ” എന്നു സാഹിത്യദർപ്പണ (6 . 281)ത്തിൽ നിഷിദ്ധദൃശ്യങ്ങൾ എടുത്തു പറയുന്നു. എന്നാൽ ഭാരതന്റെ നാട്യശാസ്ത്രം (7 . 111) നേരെ വിപരീതമായാണ് വിധിക്കുന്നത്. “നിര്യോദയൈവ ചിന്താ ച ദൈന്യഗ്ലാനുസൃമേവച; ജഡതാ മരണം ചൈവ വ്യാധിശ്ച കരുണേ സ്തൂതാഃ.” കരുണ പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നതിന് നിര്യോദം, ചിന്താ, ദീനത, ഗ്ലാനി, രക്തം, ജഡത, മരണം, വ്യാധി-ഇവ ആവശ്യമാണ്. അപ്പോൾ സാഹിത്യദർപ്പണത്തിലെ വിധി നവീനമാണെന്നു വരുന്നു. ഭാസന്റെ പ്രതിമാനാടകത്തിൽ ദശരഥന്റേയും, ഊരുഭംഗത്തിൽ ദുഷ്ടോധനന്റേയും മൃത്യു പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നത് സുപ്രമമായല്ല—ദൃശ്യമായാണ്. ഗ്രീസിലും ഭാരതവും

ബിരുദമായ ദൃശ്യങ്ങൾ പ്രേക്ഷകരുടെ മുമ്പെ പ്രദർശിപ്പിച്ചിരുന്നില്ലെന്ന് ഒരു മതമുണ്ട്. നോക്കുക: C. M. Bowra: Ancient Greek Literature (1945) P. 78. Wetzchel: The Athenian Stage P. 119. ഈ മതം നവീനമാവാം; അരിസ്റ്റോതലേസ് അതു സ്വീകരിക്കുന്നില്ലല്ലോ. സെനേക (Seneca) എന്ന ലാറ്റിൻ കവിയുടെ 'ഐദിപ്സി'ൽ ജോകസ്റ്റാ മരിക്കുന്നത് സ്റ്റേജിലാണ്.

22. ഗ്രീക്കു ചരന്ദശാസ്ത്രത്തിൽ ലഘു-ഗുരു-ഗുരു എന്ന ക്രമത്തിലുള്ള പദത്തിനു വിപരീതമായ 'ഐനാപീസ്റ്റ്' (Anapaest) അതായത്, മരിക്കാത്ത ദക്ടൈൽ (Dactyl) എന്നാണ് പേര്. സമീപതമമായ സംസ്കൃതചരന്ദശ് 'സഗണം'.

23. 'ത്യായെസ്റ്റ്' (Thyestes). പേലോതസിൻറയും 'ഹിപ്പോദേമേയ്'യുടേയും പുത്രൻ. അയാൾ തന്റെ സഹോദരന്റെ പത്നിയുമായി അനുചിതമായ ബന്ധം പുലർത്തിപ്പോന്നു. പകുതിട്ടാനായി അയാൾക്കു വിരുന്നു നൽകി. അതിൽ 'ത്യായെസ്സിന്റെ' പുത്രന്റെ മാംസം വേവിച്ചു വിളമ്പി. പുത്രന്റെ ശവം കണ്ടു ക്ഷോഭിച്ച 'ത്യായെസ്റ്റ്' ഓടിപ്പോയി. നൃശംസമായ ഈ കൃത്യം കണ്ട സൂര്യദേവൻ തന്റെ മാതൃം വിട്ടുവെന്നു ഗ്രീക്കുപുരാണം പറയുന്നു. അവസാനം തന്റെ ജ്യേഷ്ഠൻ അപഹരിച്ച രാജ്യം 'ത്യായെസ്സിനു' കിട്ടുന്നു. മോസിദേനിലെ കർകീനസിന്റെ നാടകത്തിന് ആധാരം ഈ കഥയാണ്.

24. ഹമർതിയ (Hamartia) എന്ന മൂലശബ്ദം സ്വഭാവദോഷത്തെ കുറിക്കുന്നില്ല. 'നിഷ്ഠയിക്കുന്നതിൽ പറ്റിയ പ്രമാദം' എന്നാണ് അതിന്റെ നേരായ അർത്ഥം.

25. അല്ക്മേക്കൻ (Alcmaeon) - അംഫിഅരാൺസി (Amphiaraios) ന്റെയും എരിഫ്യലേ (Eriphyle) യുടേയും പുത്രൻ. ഒരു വിലപിടിച്ച മാല മോഹിച്ച് അയാളുടെ അമ്മ തന്റെ ഭർത്താവിനെ രഥബി അസുമായി ദാമ്പ്യയുദ്ധത്തിനു പ്രേരിപ്പിച്ചു. യുദ്ധത്തിൽ താൻ ഭൃതി അടയ്ക്കുമെന്ന് അറിഞ്ഞിരുന്ന അംഫിഅരാൺസ് അല്ക്മേക്കനോടു് തന്റെ അമ്മയെ കൊല്ലണമെന്നു പറഞ്ഞു. പിതാവിന്റെ ആജ്ഞ പുത്രൻ നിറവേറ്റി. പരശുരാമൻ ജമദഗ്നിയുടെ ആജ്ഞ പാലിച്ചതുപോലെ. മാതൃവധത്തിന്റെ ഫലമായി ദേവത അയാളെ ഭ്രാന്തുപിടിപ്പിച്ചു. മന്യപറഞ്ഞ മാലയിൽ അല്ക്മേക്കന്റെ പത്നിക്കും മോഹം ജനിച്ചു. അതു് അയാളുടേയും മരണത്തിനു കാരണമായി.

26. മേലേഅഗേർ (മേലേഅഗറസ്) (Meleager) കേല്യദോനിലെ (Calydon) രാജാവായ ഐനീഉസിൻറയും അലേമിയായുടേയും പുത്രൻ. ജനനസമയത്തു ജ്യോതിഷികൾ പ്രവചിച്ചു, അയാൾ മഹാവിരണം, ധീരണം, പ്രതാപിയും, ബലശാലിയുമാകുമെന്ന്. "ഇപ്പോൾ അഗ്നിയിലർപ്പിച്ച വിശേഷമായ സമിത്ത് കത്തിതീരുംവരെ മേലേ

അഗ്രിന്റെ പ്രാണന യാതൊരു ഹാനിയും സംഭവിക്കുകയില്ലെന്ന് അത്രോപോസ് (വിധിയുടെ ദേവത) പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ടു വരുകൊടുത്തു. അതുകേട്ട അയാളുടെ അമ്മ (അല്പം എന്ന) അല്പംമാത്രം ഏരിഞ്ഞ സമിഞ്ഞെടുത്തു ദ്രോമായി സൂക്ഷിച്ചു. മേലേഅഗ്രെർ അർഗോനോട്ടാസിലെ യുദ്ധത്തിൽ പങ്കെടുത്തു. തന്റെ പിതാവിന്റെ രാജ്യം നശിപ്പിച്ചു കൊണ്ടിരുന്ന യോനകമായ കാട്ടുപന്നിയെ കൊന്ന് അതിന്റെ തല ലുബ്ധകകന്യകയായ അത്ലന്ത്യ ക്ഷവച്ചു. ഇതിൽ അയാളുടെ അമ്മാവന്മാർ കപിതരായി, തല പിടിച്ചെടുക്കാൻ അവർ ശ്രമിച്ചു. അതു ചെറുത്തിട്ട് അയാൾ അമ്മാവന്മാരെ മുഴുവൻ കൊന്നൊടുക്കി. സഹോദരന്മാരുടെ മരണത്തിൽ ക്രോധം പുണ്ട 'അലേഥി' താൻ സൂക്ഷിച്ചുവെച്ചിരുന്ന സമിത്തു് തീയിൽ പൂർത്തി. അതെരിഞ്ഞു വെണ്ണിറയപ്പോൾ മേലേഅഗ്രെർ മരിച്ചു.

27. തേലേഫോസ് (Telephus). മ്യൂസിത്തയിലെ രാജാവും ഹെരാക്ലേസിന്റെ പുത്രനും. ത്രോയ്ക്കു (ട്രോയി) സമരത്തിനായി പുറപ്പെട്ട ഗ്രീക്കുകളെ വഴിക്കു തടഞ്ഞുനിർത്തുവാൻ ശ്രമിക്കയാൽ അഖിലേയസ് (എകിലീസ്) തേലേഫോസിനെ വെട്ടി. മുറിവേല്പിച്ച ആളിനു മാത്രമേ, മുറിവുകരിക്കാനുതകുന്ന മരുന്നു് അറിഞ്ഞുകൂട്ടു എന്നു മനസ്സിലാക്കിയ അയാൾ ഗ്രീക്കു കപ്പലി കിടന്നിടത്തെത്തി. അയാളെക്കൊണ്ടു തങ്ങൾക്കു പ്രയോജനമുണ്ടെന്നു് അറിഞ്ഞിരുന്ന ഗ്രീക്കുകൾ അയാളെ സ്വീകരിച്ചു. അഖിലേയസ് തന്റെ കന്തത്തിൽനിന്നു 'അയോരസം' തയ്യാറാക്കി 'തേലേഫോസിന്റെ മുറിവിൽ പൂർത്തി, അയാളെ രക്ഷിച്ചു. എളരിപിദേസ് ഈ പേരിൽ ഒരു നാടകം രചിച്ചു. അതു ഇന്നു ലഭ്യമല്ല. അതിലെ യാഥാർത്ഥ്യസിദ്ധാന്തത്തെ അരിസ്റ്റോഫേനസ് നിഷ്കർഷണം പരിഹസിച്ചിട്ടുണ്ടു്.

28. എളരിപിദേസ് (യൂറിപൈഡസ് = Euripides) ക്രി. മു. 480—406. ഗ്രീക്കു ദുഃഖാന്തനാടകകൃത്തു്കളായ മുവരിൽ കനിഷ്ഠൻ. നവീനചിന്തകനും, നിരാശാവാദിയും, ജീവിതയാഥാർത്ഥ്യങ്ങളുടെ സൂക്ഷ്മ നിരൂപകനുമായ കലാകാരൻ മനുഷ്യനാണു് യാഥാർത്ഥ്യമെന്നും, ദേവതകൾ പ്രകൃതിയുടെ ശക്തി മാത്രമാണെന്നും എളരിപിദേസ് വിശ്വസിച്ചു. ഈ നാട്യകൃത്തിന്റെ പാത്രങ്ങൾ ജീവനുജ്ജവയും, മനുഷ്യത്വം തികഞ്ഞവയുമാണു്. ആകെ 90 നാടകങ്ങൾ രചിച്ചു, അഞ്ചു തവണ സമ്മാനം വാങ്ങി. ഒന്നാംസമ്മാനം 441-ലാണു ലഭിച്ചതു്. 408-നു ശേഷം മാരകരോഗി (മാസിഡോണിയാ)വിലെ രാജാവായ അർഖേലൂസിന്റെ അതിഥിയായി; വലിയ ബഹുമതികൾ നേടി. അവിടെ വെച്ചു മരിച്ചു. രാജാവിന്റെ നായാട്ടുനായ്ക്കൾ കടിച്ചുപിന്തി കൊന്നു വെണു പറയപ്പെടുന്നു. റാബർട്ട് ബ്രൗണിങ്ങി (Robert Browning) ന്റെ 'അരിസ്റ്റോഫേനസിന്റെ ക്ഷമാപണം' (Aristophanes' Apology 1875) എന്ന രചനയിൽ എളരിപിദേസിന്റെ ദുഃഖാന്തനാടകത്തിന്റെ

ശ്രേഷ്ഠതയും, താരതമ്യേന അരിസ്റ്റോഫോനസിന്റെ കൃതികളുടെ താണ നിലവാരവും എടുത്തുകാണിക്കുന്നു; ദൃഷ്ടാന്തമായി ഏളറിപിഡേസിന്റെ 'ഹെരാക്ലേസ്' ഉദ്ധരിക്കുന്നുണ്ട്.

29. ഓരേസ്തേസിനെ സംബന്ധിച്ച കുറിപ്പ് 19 നോക്കുക.

30. കുറിപ്പ് 25 നോക്കുക.

31. മേദേആ (Medea). ഗ്രീക്കു ഐതിഹ്യപ്രകാരം മികച്ച ഇന്ദ്രജാലക്കാരി. കോലിഖിസി (Colchis) ലെ രാജാവായ അഹ്ലതേസിന്റെ പുത്രി. ജൈസൻ അവിടെ വന്നപ്പോൾ അവളിൽ അനൗരക്തനായി. അവർ തമ്മിൽ ബന്ധപ്പെടുന്നതിന് വിപരീതമായി അവളുടെ പിതാവുണ്ടാക്കിയ എല്ലാ പ്രതിബന്ധങ്ങളും അവളുടെ സഹായത്തോടെ കടന്നിട്ട്, അവളോടുകൂടി അയാൾ തന്റെ പിതാവിന്റെ രാജ്യത്തു എത്തുന്നു. അവിടെ ജൈസനുവേണ്ടി അവൾ അയാളുടെ പിതൃവൃനെ വധിക്കുന്നു. അനന്തരം അവർ അവിടംവിട്ടു കെറിന്തിയിലേയ്ക്കു പോയി. അവൾ അയാളെ അവിടെയും പലതരത്തിലും സഹായിച്ചു. എന്നാൽ ജൈസൻ അവിടത്തെ രാജകുമാരിയെ മോഹിച്ച്, മേദേആയെ പരിത്യജിക്കുന്നു. ജൈസന്റെ നന്ദികേടും, സ്വപത്നീപരിത്യാഗവും അവളെ രോഷംകൊള്ളിച്ചു. കെറിന്തിരാജാവ് വരാൻപോകുന്ന ആവർത്തം ഭയന്ന് അവളേയും രണ്ടു സന്താനങ്ങളേയും ഉടൻ നാടുകടത്താൻ ആജ്ഞാപിച്ചു. എന്നാൽ മേദേആ തന്റെ ചതിക്കൊണ്ട് ഒരുദിവസത്തെ വിളംബം വരുത്തിയിട്ട്, രാജകുമാരിയേയും രാജാവിനേയും കൊല്ലുന്നു. പിന്നീട് ജൈസനെ അനന്തരാവകാശിയില്ലാത്തവനാക്കാൻ വേണ്ടി തന്റെ കുഞ്ഞുങ്ങളേയും വധിക്കുന്നു. അനന്തരം ജൈസനെ തന്റെ നിരാശയിൽ തള്ളിയിട്ട് അവൾ അഥെനിൽ അഭയം നേടി. 'മേദേആ' എന്ന നാടകം ഏളറിപിഡേസ് ക്രി. മു. 481-ൽ രചിച്ചു.

32. അസ്റ്റിഡമസ് (Astydamas). ഇസോക്രേറ്റി (Isocrates) ന്റെ ശിഷ്യൻ. 240 ദൃഢാന്തനാടകമെഴുതി. 15-നു സമ്മാനം വാങ്ങി അതിലൊന്നാണ് അല്ക്മേഓൻ (Alcmaeon).

33. തേലോഗോനസ് (Telegonus) ഒഡ്യസ്സേസിന്റെ പുത്രൻ. അജ്ഞാനവശാൽ പിതാവിനെ വധിക്കുന്നു. 'ഇൗആ' ദ്വീപിൽ ജനിച്ചു. അവിടെതന്നെ വിദ്യ അഭ്യസിച്ചു. തന്റെ പിതാവിനെ കാണാനായി 'ഇത്'കാ'യിലേക്കു പോകുവഴിയ്ക്കു കപ്പൽ തകരുകയാൽ യാത്ര തുടരാൻ കഴിഞ്ഞില്ല. അങ്ങനെ വഴിക്കുതന്നെ കൊള്ളയും കൊലയും തുടങ്ങി. തേലോഗോനസിനെ അമച്വവരുത്താൻ ഒഡ്യസ്സേസ് സ്വയം പുറപ്പെട്ടു. പിതാവിനെ അറിയാതെ തേലോഗോനസ് വധിക്കുന്നു. Ulysses Wounded എന്ന നാടകമാണു പ്രസ്ഥാനം.

34. അന്തിഗോന (Antigone). 35. ക്രൈോൻ 36. ഹെമോൻ.. അന്തിഗോന കാളദിപുസിന്റേയും ജേകാസ്തായുടേയും പുത്രി. ക്രൈോൻ

മെമ്പെസ് രാജാവ്. ഹെമെൻ ക്രോക്കന്റെ പുത്രൻ. ജോകാസ്താ ആത്മഹത്യ ചെയ്തതിന്നും ഓളദിപുസ് കണ്ണുക്കത്തിപ്പൊട്ടിച്ചതിന്നും പിന്നീടുള്ള കഥയിൽ, അയാളുടെ പുത്രന്മാർ അയാളുടെ അപ്രീതിക്കു പാത്രീഭവിക്കുന്നു. ഓളതിപുസ് തന്റെ പുത്രിയുടെ സംരക്ഷണത്തിൽ നാടുവിട്ട് അലഞ്ഞുനടക്കുന്നു. പുത്രന്മാർ തമ്മിൽ മതഭേദവും കലഹവുമുണ്ടാകുന്നു. രാജ്യാവകാശതർക്കമാണത്. ഓരോ പുത്രനും ഒന്നിടവിട്ട് ഓരോ വർഷം രാജ്യം ഭരിക്കണമെന്നായിരുന്നു തെരുതിർപ്പ്. എതിക്രാട്ടസ് ഒരാളെ ഭരിച്ചു. എന്നാൽ, അടുത്ത ആണ്ടായപ്പോഴേക്കും പോളൂനികേസിനു സ്ഥാനം ഒഴിഞ്ഞു കൊടുപ്പാൻ അയാൾ വിസമ്മതിച്ചു. പോളൂനികേസ് എതിക്രാട്ടസിന്റെ ഭരണകാലത്തു് അർഗോസി ലെ രാജാവായ അഗ്രസ്സിന്റെ കൊട്ടാരത്തിൽ അതിഥിയായിരുന്നു, അവിടത്തെ രാജകുമാരിയെ വിവാഹംചെയ്തു. തന്റെ ജാമാതാവിന്റെ അവകാശം വീണ്ടെടുക്കാനായി അഗ്രസ്സ്, ഏഴു യോധാക്കളുടെ നേതൃത്വം ഏറ്റെടുക്കുകയും, മേമ്പെസ് ആക്രമിച്ചു. (Seven Against Thebes). ആക്രമണകാരികൾ മരിച്ചു. അതുകഴിഞ്ഞു രണ്ടു സഹോദരന്മാരും തമ്മിലായി യുദ്ധം. രണ്ടുപേരും യുദ്ധത്തിൽ മരിച്ചു. ക്രോക്കൻ അപ്പോൾ ഒരു രാജാജ്ഞ പുറപ്പെടുവിച്ചു: “ശത്രുക്കളുടെ മൃഗഭേദം, വിശേഷിച്ചു പോളൂനികേസിന്റെ ശവം, അടക്കുവാനും അന്തിമക്രിയകൾ നടത്തുവാനും പാടില്ല. അവ നാൽക്കുർക്കു് ഇരയാവണം.” അന്തിഗോനേ രാജാജ്ഞ വകവെക്കാതെ തന്റെ സഹോദരന്റെ അന്ത്യോഷ്ടി നടത്തുന്നു. കൂലനായ ക്രോക്കൻ അന്തിഗോനേയെ ജീവനോടെ കഴിച്ചിടാൻ വിധിച്ചു. അന്തിഗോനേയുടെ മരണവൃത്താന്തമറിഞ്ഞപ്പോൾ ക്രോക്കന്റെ പുത്രൻ (ഹെമോൻ), തന്റെ സ്നേഹത്തിന്നു പാത്രമായിരുന്ന അന്തിഗോനേയുടെ നിശ്ചാണത്തിൽ ദുഃഖിച്ചിട്ട്, പ്രാണഹത്യ ചെയ്തു. അന്തിഗോനേയെ ജീവനോടെ കഴിച്ചിടാൻ വിധിച്ചപ്പോൾ ക്രോക്കനെ ഹെമോൻ കാണുകയും, തന്റെ പ്രിയപത്നിയായാകാൻ പോകുന്ന അന്തിഗോനേയെ കൊന്നാൽ പിതാവിനെ വധിച്ചിട്ട്, താനും കൂടെ മരിക്കുമെന്നു മുന്നറിയിപ്പു നൽകുകയും ചെയ്യുന്നതാണ് ഇവിടെ അരിസ്റ്റോതലൈസ് എടുത്തുപറയുന്ന സന്ദർഭം. സേഫോക്ലേസിന്റെ വികാരം നിറഞ്ഞദുഃഖാന്തനാടകമാണ് അന്തിഗോനേ.

37. ക്രെസ്പോന്തേസ് (Cresphontes). ഇതേ പേരുള്ള പാത്രത്തെ ആധാരമാക്കി രചിച്ച കാവ്യം. അരിസ്റ്റോമെഡസിന്റെ പുത്രൻ. പേലോപോനേസസ് വിജേതാക്കളിലൊരാൾ. ക്രെസ്പോന്തേസും രണ്ടു പുത്രന്മാരും മോസിനിആയുധത്തിൽ വധിക്കപ്പെട്ടു. മൂന്നാമത്തെ പുത്രനായ ഐപ്യുതസ് പകരം വീട്ടി.

38. മേരോപേ (Merope) ക്വപ്സേലസി (Cypselus) ന്റെ പുത്രി. ഐപ്യുതസിന്റെ മാതാവ്.

39. ഹെല്ലേ (Helle) അഥമാസി (Athamas) ന്റെയും നെഫെലേ (Nephele = മേഘം) യുടെയും പുത്രി. നെഫെലേ അഥമാസിന്റെ ആദ്യ

ചാതുര്യമായിരുന്നു. വിമാതാവിന്റെ ഉപദ്രവത്തിൽനിന്നു മോചനം നേടാൻവേണ്ടി പിതാവിന്റെ വിടുവിട്ട് സഹോദരനെന്നായിച്ചു (ഫ്രിക്സസ് = Phrixus) കൊടുങ്കാറ്റിൽ പറന്നുപോകവേ അവളുടെ മനസ്സ് ക്ഷോഭിച്ചു. തത്ഫലമായി അവൾ സമുദ്രത്തിൽ വീണു. വീണ സ്ഥാനം ഹെല്ലസ് പോണ്ട് (Hellepont) എന്നു പ്രസിദ്ധമായി.

40. “അനുചിത്യാഭൂതേ നാനൃദം സഭംഗസ്യ കാരണം * * ഔചിത്യബന്ധസ്തു സഭാസ്യാപനിഷത്പരാ”-ധ്വനയാലോകം. [കാവ്യ സംഘം ഔചിത്യാശ്രിതമാണെന്നു താത്പര്യം.]

41. “സ്ത്രീ പാത്രത്തിലെന്ന”—തത്ത്വമുൾക്കൊള്ളുന്ന ശരിയല്ല. “ഈമനസ്സു കെളുക്കത്തേ” = എന്നു മൂലത്തിന്റെ ശരിയായതത്ത്വമുൾക്കൊള്ളുന്ന ‘Womanly ethos’ എന്നാണ്. ethos എന്നതിനു Character എന്നു ഇംഗ്ലീഷ് വിവർത്തനം മൂലം കടന്നുകൂടിയ തെറ്റാണ് സ്ത്രീപാത്രമെന്നത്.

42. കവി സൃഷ്ടിച്ച ജീവിതത്തിനു യോജിച്ചതായിരിക്കണം മെന്നു ഭാവം.

43. മെനേലാഉസ് (Menelaus) സ്പാർട്ടായിലെ രാജാ. അഗമെമ്നോന്റെ ഭാര്യയും, സുന്ദരിയായ ഹെലന്റെ വിജയിയായ കാമുകനും. പ്രിത്തമിന്റെ പുത്രനായ പെരിസ് ഹെലനെ അപഹരിച്ചു കൊണ്ടുപോയി. അപ്പോൾ ഹെലനെ മോഹിപ്പിക്കുന്ന മറ്റൊരാളെയും കണ്ടിട്ടു കൂട്ടിക്കൊണ്ടു മെനേലാഉസ് തോളത്തു ആക്രമിച്ചു. തോളത്തു തകന്നു. മെനേലാഉസ് ഹെലനുമായി വീണ്ടും ചേർന്നു. ഏളറിപിദൈസ് ക്രി. മു. 408-ൽ രചിച്ച നാടകമാണ് “ഓരോസ്റ്റസ്.” മാതൃഹത്യ കഴിഞ്ഞു ഉന്മാദിയായിത്തീർന്ന ഓരോസ്റ്റസിനെ ‘എലൈക്ത്രാ’ ശുശ്രൂഷിക്കുന്നു. അവർക്കു വധശിക്ഷ വിധിക്കാറായിരിക്കുകയാണ്. അപ്പോൾ മെനേലാഉസ് ഹെലനുമായി മടങ്ങി എത്തി. മെനേലാഉസിന്റെ ഭാര്യയായ അഗമെമ്നോനെ വധിച്ചയാളിനോടു പ്രതികാരം ചെയ്തതന്നെരക്ഷിക്കണമെന്നു ഓരോസ്റ്റസ് മെനേലാഉസിനോടു അപേക്ഷിച്ചു. എന്നാൽ അത്യന്തം കാപട്യക്കാരായാണ് മെനേലാഉസ് പെരുമാറിയത്. ഇതു അയാളുടെ ധീരോദാത്തതയ്ക്കു ചേരാത്തതാണെന്നു അരിസ്റ്റോഭേലസ് പറയുന്നു.

44. സ്കൂല്ല (Scylla). ഒരു അസ്സരസ്. ഫോക്യൂസിന്റെയും ഹൈകത്തേയുടേയും പുത്രി. പോസൈഡോൻ (Poseidon) അവളിൽ അനുരക്തനായി. സമുദ്രദേവതയായ ഗോകസും അവളെ കാമിച്ചു. അംഹിതെന്റെ അവളുടെ പ്രതിഭാസമറിഞ്ഞുകൊണ്ടിരുന്നു. ഈർഷ്യാലുവായ അവൾ സമുദ്രത്തിൽ, സ്കൂല്ലാ ജലവിഹാരം ചെയ്യുന്നിടത്തേക്കി, ഒരു മയക്കുമരുന്നു കലക്കി. സ്കൂല്ലാ തത്ഫലമായി ശില (=സ്കൂല്ലാ? കല്പം) ആയി മാറി (സ്കൂല്ലാ—സ്കിലാ—സിലാ = പാറ). മെസ്സിനാ കടലിടുക്കിലെ ഇറ്റാലിയിൽത്തന്നെ ഒരു പാറയ്ക്കും ഇപ്പേരുണ്ട്. ഈ

പ്രാർ കടൽയാത്രക്കാരെ വിഴുങ്ങുമെന്നു ഹോമേരസ് പറയുന്നു. ഓഡ്രസേ ഉസ് ആ വഴി പോയ കഥ ഒക്സിസി (xii:85) യിലുണ്ട്.

45. മേനലിപ്പെ (Menalippe). അപ്പെലാസിന്റെ മകൾ. നെപ്റ്റ്യൂണിൽ നിന്നു അവൾക്കു രണ്ടു പുത്രന്മാരുണ്ടായി. അതു അവളുടെ പിതാവിനെ ക്രൂരനാക്കി. അയാൾ അവളുടെ രണ്ടുക്കുഞ്ഞും ചുഴ്ന്നെടുത്തിട്ട് അവളെ തടവിലാക്കി. കാലാന്തരത്തിൽ അവളെ തന്റെ പുത്രന്മാർ മോചിപ്പിച്ചു. നെപ്റ്റ്യൂന്റെ അനുഗ്രഹത്താൽ കുഞ്ഞുണ്ടായിരിയെ കിട്ടി.

46. അളിസി (Aulis) എപിരൂസിലെ ഒരു ചെറു ഗ്രീക്കു നഗരം. ത്രാജനുയുദ്ധത്തിനായി പുറപ്പെട്ട കപ്പലുകൾ അവിടെ നങ്കൂരമിട്ടു. ഇഫിഗേനിയുടെ അളിസിലെ കഥയെ ആസ്പദിച്ചു 'ഏളിപിദേസ്' ക്രി. മു. 408 ൽ എഴുതിയ നാടകം (Iphigenia at Aulis— Iphigeneia he en Aulidi എന്നു മൂലനാമം). ആദ്യം അവൾ തന്റെ ജീവൻ രക്ഷിക്കണമെന്നു താണും കേണം, ഏവരേയും ഭയാർദ്രരാക്കുവിധം, പ്രാർത്ഥിക്കുന്നു. പിന്നീട് അകാരണമായി, താൻ ഗ്രീക്കുവർഗ്ഗത്തേയും, രാജ്യത്തേയും, അഭിമാനത്തേയും രക്ഷിച്ചാനായി ബലിയാവാൻ സഹർഷം തയ്യാറാണെന്നു പറഞ്ഞിട്ട്, ബലിക്കല്ലിൽ കിടക്കുന്നു. ഇതാണ് അരിസ്റ്റോതേലിന്റെ പരാതി.

47. അഖില്ലേയസ് (Achilles - Achilleus) ത്രാജനുയുദ്ധത്തിലെ പ്രമുഖനായ യോദ്ധാവ്. പെലെഉസിന്റെയും, മേതിസിന്റെയും പുത്രൻ. അയാൾ വെറും ശിശുവായിരുന്നപ്പോൾ അയാളുടെ അമ്മ അയാളെ പാദതലം മാത്രം പിടിച്ചുകൊണ്ട് സ്ത്രീകളിൽ (അമൃതത്തിൽ) മുക്കി എടുത്തു. അങ്ങനെ അയാളുടെ മുഴുവൻ ദേഹം അദൃശ്യവും അമര്യവും ബലിഷ്ഠവും ആയി. അമ്മ പിടിച്ചിരുന്ന കാലിന്റെ കഴു മാത്രം മങ്ങാത്തതിനാൽ, അതു ദുർബലമായിരുന്നു. അവിടെ മുറിവേറ്റാണ് അയാൾ മരിച്ചത്. ഹോമേരിന്റെ ഈലിയിട് മഹാകാവ്യത്തിന്റെ നായകൻ.

48. ശീഷ്കം 13 നോക്കുക. അഭിജ്ഞാനത്തിന്റെ മൂലശബ്ദം 'അനഗോരിസിസ്' എന്നാണ്. ഗോരിസിഎൻ = മുമ്പ് അറിയാതിരുന്നതിനെ അറിയുക. നാടകത്തിന്റെ കഥാഘടനയിലുള്ള കരുക്കു തീക്കുന്ന സംഭവം. Denouement (നിർവ്വഹണം) എന്നു ഫ്രഞ്ചുകാർ ഇതിനു പേരിടുന്നു. Discovery or Recognition എന്നാണ് ഇംഗ്ലീഷിലെ പേരിടാൻ. (യഥാക്രമം Butcher & Bywater). ഇതിനെപ്പറ്റി കൂടുതൽ അറിവാൻ നോക്കുക. F.L. Lucas, Tragedy in Relation to Aristotles Poetics p. 91—105 (1949). രഹസ്യോദ്ഘാടനമെന്നാലും അഭിജ്ഞാനശബ്ദത്തിലുണ്ടെങ്കിലും അതു അത്ര ശരിയായ അർത്ഥമല്ല. 'അപ്രതീക്ഷിതമായ ബോധോദയം' എന്നു ഭാവമാണതിൽ മുഖ്യം.

49. കർകിനസ് (Carcinus) മോഡിദേനിലെ ചിലിപ്പ് രാജാവിന്റെ കാലത്തെ ദുഃഖാന്തനാടകകാരൻ. ത്വൈഷ്ടേഷ്ടസ് (Thyestes) കർകിനസിന്റെ പ്രസിദ്ധ നാടകം.

50. ത്യൂറോ (Tyro) ഒരു ദുഃഖാന്തനാടകം. ത്യൂറോ ഗ്രീക്കുപുരാണത്തിൽ സൽമോനിയസിന്റെ പുത്രിയാണ്. പോസൈഡോൺ അവളെ പ്രേമിച്ചു. അയാൾ ഐസ്സുവിലെ ഏനീഫിലസ് നദിയുടെ വേണമെടുത്തു. വലിയ അലകൾ കടലിൽ രണ്ടുപേരും മരണം രമിച്ചു. അങ്ങനെ രണ്ടു സന്താനമുണ്ടായി.

51. ചിഹ്നാപാഴി സിദ്ധിക്കുന്ന അഭിജ്ഞാനത്തിനു ദുഷ്ടാന്തമായി ദുഷ്ടന്തൻ ഭരതന്റെ രക്ഷത്തകിട് സ്മർരിക്കുന്ന സന്ദർഭം ഉൾക്കൊള്ളുന്നു. ഇതിൽ ബാഹ്യതത്ത്വത്തിന്റെ ഭാവന ആവശ്യമാകയാൽ കഥയുടെ സഹജമായ മനഃശാസ്ത്രീയവികാസം നിരൂപമാകുന്നു.

52. തേരേളസ് (Tereus) ത്രോസിലെ രാജാവ്. അഥെൻസിലെ രാജകുമാരിയായ പ്രോക്സായെ വിവാഹം ചെയ്തു. അഥെൻസ് രാജാവിനെ യുദ്ധത്തിൽ സഹായിച്ചു. അയാളെ നായകനാക്കി സോഫോക്ലേസ് രചിച്ച നാടകം.

53. Cyprians of Dicaeognes-

54. അൽകിനൗസ് (Alcinous-Alcinoös)- ഫെക്യസിലിൻരാജാ. ഒഡ്യസ്സിആയിലെ ഒരു ഉപാഖ്യാനം.

55. സ്തുതി വീണ്ടെടുക്കാനിടയാക്കിയ അഭിജ്ഞാനം. ശാകന്തളത്തിലെ അഭിജ്ഞാനമിതാണ്. മുദ്രകൊത്തിയ മോതിരം കണ്ടതും ശകന്തളയെ ഓർമ്മിക്കുന്ന ദുഷ്ടന്തന്റെ അഭിജ്ഞാനം സ്തുതിജന്മമാണ്. അഭിജ്ഞാനം ഉണ്ടായ ഉടൻ കഥയുടെ പോക്കു മാറുന്നു.

56. ചോഫോറാഇ (Choephorae). അഗമമ്നോൻ, ക്ലൂതേമ്നേസ്ട്രാ, ഓരേസ്കേസ് എന്നു മൂവരുടേയും കഥയെ അവലംബിച്ച് ഐസ്കുലുസ് എഴുതിയ നാടകം. ഐസ്കുലുസ് (ക്രി. മു. 525—456) എന്ന കലാസിദ്ധൻ പദ്യൻ ആക്രമണം പരാജയപ്പെട്ടകാലത്തു (ക്രി. മു. 490—480) കീർത്തിമാനായി. ചോഫോറാഇ ക്രി. മു. 485 ൽ രചിച്ചതാണ്. അന്നുതന്നെ അതിനു സമ്മാനവും കിട്ടി. ഐസ്കുലുസിന്റെ അവസാനകൃതി. മൂന്നു ദുഃഖാന്തനാടകങ്ങൾ ഒന്നാക്കി ഇണക്കിയതാണിത്.

57. പോളിഇടുസ് (Polyidus)—ഈ പേര് അരിസ്റ്റോതലെയുടെ പുസ്തകത്തിലേ കാണാത്തതല്ല. സോഫിസ്റ്റ് = അഥെൻസിൽ അദ്ധ്യാപകവൃത്തികൊണ്ടു ധനോപാജ്ഞനം ചെയ്തവനാ തർക്കശാസ്ത്രപണ്ഡിതരുടെ കൂട്ടത്തിൽ പെട്ടവൻ. സോഫോസ് = ബുദ്ധിമുട്ടൻ, വിദഗ്ദ്ധൻ. സോഫോസേഇൻ = അദ്ധ്യാപകൻ.

58. "ഥിയോഡക്ടസ്" (Theodectes). ഗ്രീക്കുകാരനായ വാഗ്ഗീകരനും നാട്യകൃതനും ദുർഗന്ധനാടകങ്ങളുടെയും, മറ്റനേകം ഗ്രന്ഥങ്ങളുടെയും കർത്താവു. ടൈഡസ് (Tydeus) അതിലൊന്നു്. അലങ്കാരികമായ സ്മരണശക്തിയുള്ള കവി.

59. ഫിനീഷ്യാ (Phoenissae). ഫിനീഷിയൻ സുന്ദരികൾ-എളരിപിദോസിന്റെ ഒരു ദുർഗന്ധനാടകം (ക്രി. മു. 410. അഥവാ 413) ഐസക്സിലൂസിന്റെ Seven against Thebes ന്റെ സ്വതന്ത്രമായ.

60. Ulysses- the False Messenger.

61. അഭിജ്ഞാനത്തിന്റെ ഈ രൂപത്തിന് ആശ്രയം പ്രേക്ഷകരിലുണ്ടാകുന്ന തെറ്ററിധാരണയാണു്. സന്ദേശം കൊണ്ടുവന്ന ഓഡ്യസ്സേയ്ക്കുവെച്ച ഉണ്ടായ അഭിജ്ഞാനം ദൃഷ്ടാന്തമാകാം. ഓഡ്യസ്സേയ്ക്കുവെച്ച മറ്റൊരു വില്ലെട്ടത്തു വളയ്ക്കാൻ ശക്തനല്ല എന്ന ധാരണ കവിതന്നെ തന്റെ കാവ്യത്തിൽ ഉണ്ടാക്കുന്നു. ഇതാണു പൂർവ്വപക്ഷം. ഈ ധാരണ മനസ്സിൽ ഉറപ്പിച്ചുകൊണ്ടാണു നാം മുന്നോട്ടു നീങ്ങുന്നതു്. ഓഡ്യസ്സേയ്ക്ക് വില്ലെ കണ്ടില്ലെങ്കിലും "ഞാൻ വില്ലെ വളയ്ക്കാ"മെന്നു് എല്ലാം. ഇങ്ങനെ (വേഷപ്രാപ്തനായ) ഓഡ്യസ്സേയ്ക്ക് സ്വയം താനാണെന്നു വെളിപ്പെടുത്തുന്നുണ്ടെന്ന ധാരണ നമ്മിലുണ്ടാകാൻ കവി നമ്മെ പ്രേരിപ്പിക്കുന്നു. അതാണു് തെറ്ററിധാരണ. പ്രേക്ഷകരിൽ ഈ ധാരണ ഉണ്ടായിരുന്നിട്ടും, ഓഡ്യസ്സേയ്ക്ക് വാസ്തവത്തിൽ തന്റെ യഥാർത്ഥമായ രൂപം വെളിപ്പെടുന്നതു് വേറെ വഴിക്കാണു്. ഉത്തരരാമചരിതത്തിൽ രാമൻ തന്റെ പുത്രന്മാരെപ്പറ്റി അഭിജ്ഞാനം നേടുംപോലെ.

62. മഹാഭാരതത്തിൽ അജ്ഞാനമുണ്ടാകുന്ന അഭിജ്ഞാനത്തിന്റെ ദൃഷ്ടാന്തം ഇതിനു പറ്റുന്നതായി തോന്നുന്നു. സാമാന്യമായ രീതിയിൽ സാക്ഷ്യങ്ങളുടെ സഹജമായ പരിണാമമെന്ന നിലയ്ക്കു് ദ്രുപതീസ്വയംവരത്തിന്റെ അപസരത്തിലും, ചിത്രാമവിജയത്തിനു ശേഷവും അഭിജ്ഞാനം ഉദിക്കുന്നു. ഇതാണു് അഭിജ്ഞാനത്തിന്റെ സർവ്വശ്രേഷ്ഠമായ മാതൃക. കാൽവ്യാപാരങ്ങളും കർത്താവും ഭോക്താവും വ്യക്തികളാണല്ലോ. അഭിജ്ഞാനം വസ്തുവിന്റെയും വ്യക്തിയുടേതും ആവാം. എന്നാൽ നാടകം കാൽവ്യാപാരമാകയാൽ വ്യക്തിയുടെ അഭിജ്ഞാനം കഥയിൽ കരുഹലപൂർണ്ണമായ പരിവർത്തനം വരുത്തുവാൻ കെല്പുള്ളതായിരിക്കും. അതാണു് ഈ അഭിജ്ഞാനത്തിന്റെ മേന്മ.

63. അംഫിഅരയ്സ് (Amphiaraus). ഗ്രീക്ക് ഐതിഹ്യകഥയിലെ അദ്രസ്റ്റസ് (Adrastus)ന്റെ സഹോദരിയുടെ ഭർത്താവു്. മീബന്മാരെ ആക്രമിക്കുവാനായി നടത്തിയ അഗരാവു് പടനീക്കത്തിന്റെ സേനാനിയാകുന്നു അദ്രസ്റ്റസ്. അതിൽ ഏർപ്പെട്ടാൽ താൻ മൃതിഭയമെന്നു് അംഫിഅരയ്സിനു് അറിയാമായിരുന്നു. അതിനാൽ അയാൾ

ഭാഗഭാഗാവസ്ഥയിൽ ഇഷ്ടപ്പെട്ടില്ല. അയാൾ ഒഴിഞ്ഞുമാറാനായി ഒളിച്ചു. അയാളുടെ പ്രേയസി പോളിനിക്കേസിന്റെ പ്രലോഭനത്തിലകപ്പെട്ട് തന്റെ പ്രിയതമൻ ഒളിച്ചിരുന്ന സ്ഥാനം കാണിച്ചുകൊടുത്തു. മീണ്ട സിൽ നിന്ന് ആഗരാജവ് സേനാനികൾ പലായനം ചെയ്തപ്പോൾ അംഫിഅരഉസും അയാളുടെ തേരോട്ടുകൂടി ഭൂമിയിൽ പുതഞ്ഞു നാശമടഞ്ഞു.

64. ലൗകികജ്ഞാനവും കാവ്യജ്ഞാനവും ഭിന്നമാണ്. ആദ്യത്തേത് വ്യക്തിയെ (വിശിഷ്ടത്തെ - Individual നെ) അറിയുന്നു. രണ്ടാമത്തേത് ജാതിയെ അഥവാ സാമാന്യത്തെ (idea) അറിയുന്നു. കാവ്യത്തിന്റെ ലക്ഷ്യം രണ്ടാമത്തേതാണെന്നു പ്ലാറ്റോൻ പറഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. വസ്തുവിലുള്ള സാമാന്യത്വമാണ് കാവ്യോദ്ദേശ്യമെന്നു ഷോപൻഹെഗറും പറയുന്നു. മമത്വത്തിൽനിന്നുയർന്ന് സർവസാധാരണത്തിലെത്തണമെന്നു താത്പര്യം. സാധാരണീകരണമെന്നു കുറിപ്പ് (11) നോക്കുക.

65. അരിസ്റ്റോതലൈസ് ഉപാഖ്യാനശബ്ദം (മൂലം: എപിസോഡിക്-ഇംഗ്ലീഷ്-episode) ഒന്നിലധികം അത്മത്തിൽ പ്രയോഗിച്ചിട്ടുണ്ട്. അതിനാൽ തർജ്ജിമകളിൽ അത്മം സ്പഷ്ടമാകാറില്ല. ഇവിടെ അർത്ഥമെന്നാണത്.

66. അർത്ഥപരിമിതമായ ഒരു പുസ്തകാവ്യവഹാരമെന്നാണത്.

67. പോസൈഡോൻ (Poseidon). റോമാക്കാർ നെപ്റ്റ്യൂണെന്നു പറയുന്ന വരണദേവത. ഗ്രീക്കുപുരാണങ്ങളിൽ കരോനൈസിന്റെ പുത്രനാണെന്നു പറഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. പിതാവിന്റെ രാജ്യാതിർത്തിക്കുള്ളിൽ കുറെ സമുദ്രം പോസൈഡോനു ലഭിച്ചു. അപ്പോളോവുമായി യോജിച്ച് ത്രോഇയുടെ കോട്ടമതിൽ പണിഞ്ഞു. വരണപാശം മനുഷ്യനെ ബന്ധിച്ചുകൊണ്ട് അവന്റെ കൂടെ നില്ക്കുമ്പോലെ, പോസൈഡോൻ മനുഷ്യനെ പിൻതുടരുന്നു എന്ന സാമ്യം ഭാരതീയവരണനുമായുണ്ടെന്നു കാണേണ്ടതാണ്. ത്രോഇക്കാരുടെ ശത്രുവാണീ ദേവത.

68. ഉപാഖ്യാനത്തിനുള്ള അത്മവൈവിധ്യം ഇവിടെ സ്പഷ്ടമാണല്ലോ.

69. ഇവിടെ പാഠം അപൂർണ്ണം. മൂലത്തിൽ ഈ അംശം നഷ്ടപ്പെട്ടുപോയി. ബുച്ചർ ഇതു വിട്ടു. By-water, Twining എന്നു രണ്ടു വിഭാഗമാകുന്നു എന്റെ ഇവിടത്തെ ആലംബം. എങ്കിലും പാഠം അതു ഒത്തല്ല.

70. സംവൃതി=രഹസ്യം. (Complication) വിവൃതി=തുറക്കുക (Development) നാടകത്തിന്റെ കഥാനകത്തിൽ പൂർവ്വാർദ്ധം രഹസ്യമവതരിപ്പിക്കുന്നു. ഉത്തരാർദ്ധം അതു തുറക്കുന്നു. പൂർവ്വാർദ്ധം കുറുപ്പാക്കി സ്പഷ്ടമാക്കുന്നു. ഉത്തരാർദ്ധം അതു തുറപ്പിപ്പെടുത്തുന്നു.

സംവൃതി=Closed State. വിവൃതി=Opening Process

അജ്ഞാനം ഹി സമന്താത് സർവ്വപദാർത്ഥ തത്ത്വാവഹാദനാത്
സംവൃതിരിത്യപ്യതേ—മാധ്യമികസൂത്രം XXIV. 8 P. 492)

പാശ്ചാത്യനാട്യസിദ്ധാന്തത്തിലെ അവസ്ഥാപഞ്ചകം ഇവയാണു്
(1) ആരംഭികസംഭവം (2) കാൽപ്പികാസം (3) ചരമസംഭവം
(4) നിഗതി (5) അന്തിമഫലം. ഒന്നുമുതൽ മൂന്നുവരെ സംവൃതി.
4—5 വിവൃതി.

71. ആജുജസു (Ajax - Aias) സലാമിസിലെ രാജാവിന്റെ
പുത്രൻ. ത്രോജു യുദ്ധത്തിൽ അഖിലേന്ദ്ര കഴിഞ്ഞാൽ അടുത്ത പരാ
ക്രമിയായ യോദ്ധാവു്. അഖിലേന്ദ്രസിന്റെ മരണാനന്തരം അയാളുടെ
ശത്രുക്കൾക്കു കരസ്ഥമാക്കാൻ ഓളുസ്സെഉസുമായി മത്സരിച്ചു. അവ
ഓളുസ്സെഉസിനു ലഭിച്ചതിനാൽ നിരാശനായി സ്വയം കഠാര കത്തി
യിറക്കി മരിച്ചു. ഈ കഥയെ ആസ്പദിച്ചു സോഫോക്ലേസു ഏഴുതീയ
ഓടകമാണു് “ആജുജസു”

72. ഇക്സിൺ (Ixion) മേസ്സെൽവാസി. ദേഹുജനിഉസിന്റെ
പുത്രിയായ ദിആ (Dia)യെ വേട്ട. അവളുടെ പിതാവു് വധുവിന്റെ
വില പററാൻ വന്നപ്പോൾ അയാളെ ചതിച്ചു അഗ്നികണ്ഡത്തിൽ
തള്ളിയിട്ടു. ഈ മഹാപാതകത്തിൽനിന്നു് മോചനംനേടാൻ ജനത
സമ്മതിച്ചില്ല. അപ്പോൾ അയാൾ സേഉസി (ഭൂദാസി)നെ അഭയം
പ്രാപിച്ചു. അവിടെയും അയാൾ ഹേരായുടെ ചാരിത്ര്യം ദുഷിപ്പിച്ചു.
അതിന്റെ ശിക്ഷയെന്ന നിലയ്ക്കു പാതാളത്തിൽ ജപലിക്കുന്ന ചക്ര
ത്തിൽ ബന്ധിക്കപ്പെട്ടു.

73. പെലെഉസു് (Peleus) - അഏഅകസിന്റെ പുത്രൻ.
കൊലചെയ്ത പാപം തീർക്കാൻ അയാൾ ഹിആയിൽ പോയെന്നും,
അവിടെ അകാസ്തസു് രാജാവു് അയാളുടെ പാപം പരിഹരിച്ചുവെന്നും
ഐതിഹ്യം. അകാസ്തസിന്റെ രാജ്ഞിയായ ഹിപ്പോല്യതേ അയാ
ളിൽ അനുരക്തയായി. അയാൾ അവളുടെ ആഗ്രഹത്തിനു വശഗ
നാവാൻ നിരസിച്ചതിൽ അവൾക്കു വൈരം തോന്നിയിട്ടു് അയാൾ
വിടനാണെന്നു രാജാവിനോടു പരാതിപ്പെട്ടു. അകാസ്തസു് അയാളെ
അയാളുടെ കയ്യിലുണ്ടായിരുന്ന ശത്രുക്കൾ അപഹരിച്ചശേഷം, പേലി
യോൺ മലയിൽ കൊണ്ടു വിട്ടു. വന്യമൃഗങ്ങൾ അയാളെ കൊന്നു
തിന്നാനിടവരണമെന്നായിരുന്നു ഉദ്ദേശ്യം. എന്നാൽ റിറൊൻ അയാൾ
ക്കു ശത്രുക്കൾ തിരിയെ എത്തിച്ചുകൊടുത്തതിനാൽ അതു ഫലിച്ചില്ല.
മേതിസു് എന്ന ജലകന്യകയെ അയാൾ വേട്ട. അതിലുണ്ടായവനാണു്
ആഖിലേന്ദ്രസു്.

74. പ്രോമേഥേഉസു് (Prometheus). തൃതേൻ, ക്ലമേൻ എന്നീ
വരുടെ പുത്രൻ. അയാൾ മനുഷ്യരെ മണ്ണുകൊണ്ടു സൃഷ്ടിച്ചു. ഡ്യോസു്
മനുഷ്യക്കു് അഗ്നി കൊടുക്കാതെ വിഷമിപ്പിച്ചു. അയാൾ സ്വർഗ്ഗത്തിൽ
നിന്നു് അഗ്നി മോഷ്ടിച്ചു മനുഷ്യക്കു് കൊടുത്തു. തന്റെ സൃഷ്ടിയായ

മനുഷ്യക്ക് അയാൾ പലകലകളും ഉപദേശിച്ചു. ഐസ്ക്വല്ലസ് ബന്ധനസ്ഥനായ പ്രോമെഥേയസ് (Prometheus desmotes) മോചിതനായ പ്രോമെഥേയസ് (Prometheus luomenos) അഗ്നിവാഹകനായ പ്രേമേഥേയസ് (Prometheus purphoros) എന്ന നാടകരൂപം രചിച്ചിട്ടുണ്ട്.

75. നീക്കാബേ (Niobe). ഗ്രീക്ക് പുരാണത്തിലെ ഒരു നാരി പാത്രം. മേബെറിലെ രാജാവായ അംഫിക്രാന്റെ രാജ്ഞി. തന്ത്രലുസിയന്റെ പുത്രി. ഏഴുപുത്രികളുടേയും ഏഴുപുത്രന്മാരുടേയും മാതാവ്. അതിനാൽ അവളുടെ അഹങ്കാരം മുത്തുവന്നു; അങ്ങനെ മതിമറന്ന അവൾ ലേതേദേവിയെ പരിഹസിച്ചു. ദേവിക്ക് രണ്ടു സന്താനമേ ഉണ്ടായുള്ളൂ! കവിതയായ ദേവി തന്റെ പുത്രനായ അർപ്പാജോവിനേയും പത്നിയായ അർതേമിസിനേയും പ്രേരിപ്പിച്ചു നീക്കാബേയുടെ സന്താനങ്ങളെ കൊലപ്പെടുത്തി. നീക്കാബേ കരഞ്ഞു കരഞ്ഞു പാറയായി മാറി. അതിൽ നിന്നു നിരന്തരം അശ്രുധാര ഒഴുകുന്നുണ്ടെന്ന് ഐതിഹ്യം.

76. സിസ്യഫസ് (Sisyphus) കൊരിൻത്തിലെ ഒരു രാജാവ്. ലോകത്തിൽ കണ്ടിട്ടില്ലാത്തവണ്ണം ധൂർത്തനും ചതുരനും. ഒരു ദൈത്യനാണെന്നു ഗ്രീക്ക് പുരാണകഥകൾ പറയുന്നു. കൊരിൻത്ത് രാജ്യം വിഷയലാപടതയിൽ മുഴുകിയിരുന്നുവെന്ന് ആരോപണമുണ്ട്. അവസാനം അയാൾക്ക് നരകത്തിൽ ഒരു ജോലികൊടുത്തു. ഒരു തൂക്കായികിടക്കുന്ന മലയുടെ മേലിലേക്ക് ഒരു പലിയ കല്ല് ഉരുട്ടിക്കയറ്റുക എന്നതാണത്. കല്ല് താഴോട്ട് ഉരുളുകയും അതിനെ സിസ്യഫസ് മേല്പോട്ട് തള്ളിക്കയറ്റുകയും നിത്യം, സദാ, നടന്നുകൊണ്ടിരിക്കുമെന്നതാണീ ശിക്ഷ.

77. പ്രോതഗോറാസ് (Protagoras) ക്രി. മു. 485-ൽ ജനിച്ച പ്രസിദ്ധനായ സോഫിസ്റ്റ്. അബ്ദേരാക്കാരൻ. അഥെൻസിൽ കടിയേറി. പെരിക്ലേസിന്റെ മിത്രം. സോക്രട്ടേസിനു പരിചയമുള്ളവ്യക്തി. ഈശ്വരാസ്തിത്വം സ്വീകരിക്കേണ്ട ആവശ്യമില്ലെന്നു സ്ഥാപിക്കുന്ന പുസ്തകമെഴുതി. അതിനാലത്ത് പൗരമഹാസഭയുടെ വിശേഷസമ്മേളനത്തിൽവെച്ചു ചുട്ടു വെണ്ണിരാക്കപ്പെട്ടു. പ്ലതോന്റെ 'പ്രോതഗോറാസി'ൽ ഈ ചിന്തകനെപ്പറ്റി രസകരമായ ചിത്രീകരണമുണ്ട്.

78. ദിക്നിയസസ് (Dionysus). ഡ്രോസിന്റെയും സൈമേലെയുടേയും പുത്രൻ. ഗ്രീക്കുകാരുടെ മദ്യദേവത. സംഗീതത്തിന്റെയും കാവ്യത്തിന്റെയും അധിഷ്ഠാതാവും പ്രേരകനും. കിഴക്കൻനാടുകളിൽ സഞ്ചരിച്ച് മനുഷ്യക്ക് സംസ്കാരത്തത്വവും മദ്യമുപയോഗിക്കേണ്ട വിധവും പഠിപ്പിച്ചുവത്രെ.

79. ആരെസ് (Ares). പ്രാചീനഗ്രീസിലെ യുദ്ധദേവത. ഡ്രോസിന്റെയും ഹെരയുടേയും പുത്രൻ. ആരെസിനെ നിന്നും നുകരുന്ന മാനവദ്വോഹിയാക്കി ഹോമർ ചിത്രീകരിക്കുന്നു.

80. മുറ അനുസരിച്ച് ആലങ്കാരികശബ്ദങ്ങളെപ്പറ്റിയാണ് ഇവിടെ പ്രതിപാദിക്കേണ്ടത്. ഈ അംശം നഷ്ടപ്പെട്ടുപോയി. ബുദ്ധർ ഇവിടെ പാഠം പുരിപ്പിക്കുന്നില്ല. ലുപ്തമായ ഈ അംശം തീർച്ചയായും അത്യന്തം ഉപാദേയമായിരുന്നിരിക്കണം.

81. 'ഓപ്പ്' പദത്തിയുടെ അന്തത്തിൽ വരുന്നു. എംപഇദേ ക്ലേസിൽ "മീഅ ഫീദനതഇ അംഫോതേരോൻ ഓപ്പ്"—എന്നുകാണുന്നു.

82. 'എളക്ലേഇദേസ' (Euclid the Elder)—ഈ കവി പ്രസിദ്ധനായ ഗണിതശാസ്ത്രജ്ഞനല്ല. അതിനാലാണ് 'ജ്യോയൻ' എന്ന വിശേഷണം ചേർത്തത്. മേഗരയിൽ ജനിച്ചു. ക്രി. മു. 450—?. ദസാകൃതോസിന്റെ ശിഷ്യന്മാരിൽ ഒരാൾ. പിന്നീട് സ്വാതന്ത്ര്യപിന്തകനായി മാറി.

ബുദ്ധരോ, ബൈവാട്ടരോ, ടിനാിംഗോ, മറ്റു ഇംഗ്ലീഷ് വിവർത്തകന്മാരോ എളക്ലേഇദേസിന്റെ പരിഹാസകവിതയ്ക്ക് അർത്ഥമെഴുതുന്നില്ല. ഗ്രീക്കിലെ ഹാഡുരസം മുഴുവൻ ചെളിപ്പെടുത്താൻ മറ്റു ഭാഷകൾക്കു കെല്പില്ലായിരിക്കാം! മാത്രകൾ നീട്ടുന്നതുകൊണ്ടു മാത്രം കവിതയാക്കാമെന്നു ധരിക്കരുതെന്നാണ് ഹാഡുതാിന്റെ താത്പര്യം. 'ഞാൻ കണ്ട മർഫോനിന്റെ പോക്ക്' ആഹ്ലാദകരമായിരുന്നു. വൃദ്ധയവനൻ പിന്നെ ഗജ്ജിച്ചില്ല' എന്നോ മറ്റോ ആയിരിക്കാം പദത്തികളുടെ മാത്രകൾ കറച്ചാൽ കിട്ടുന്ന അർത്ഥം.

മൂന്നാം പുസ്തകം

1. 'മദ്ധ്യങ്ങൾ' എന്നത് "മേസാ" എന്ന മുഖത്തിലെ ബഹു വചനത്തിന്റെ അർത്ഥമാണ്. ബൈവാദരും ബുച്ചരും മദ്ധ്യം (Middle) എന്ന ഏകവചനമാണ് തങ്ങളുടെ തർജ്ജമയിൽ കൊടുക്കുന്നത്. ഇതു ശരിയല്ല. ഇവിടെ മഹാകാവ്യത്തിന്റെ ലക്ഷണമാണ്, ദുഃഖാന്തനാടകത്തിന്റെ ലക്ഷണമല്ല, അരിസ്റ്റോതേലേസ് എടുത്തു പറയുന്ന തന്നെ സന്ദർഭം അവർ ശ്രദ്ധിച്ചിട്ടില്ലെന്നു തോന്നുന്നു. മഹാകാവ്യത്തിലെ ഉപാഖ്യാനങ്ങൾക്കും നാടകത്തിലെ ഉപാഖ്യാനങ്ങൾക്കും തമ്മിൽ അത്ഭുതത്തിലും, സ്വരൂപത്തിലും ഭേദമുള്ളതുപോലെ, 'മദ്ധ്യ' ശബ്ദത്തിന്റെ അർത്ഥത്തെ സംബന്ധിച്ചും ഗ്രഹിച്ചുകൊള്ളേണ്ടതാണ്.

2. സലമീസ് (Salamis) ക്യപ്രസി (സൈപ്രസി)ന്റെ കിഴക്കേ കരയിലുള്ള ഒരു പട്ടണം. ഭൂകമ്പമൂലം നശിച്ചു. നാലാം നൂറ്റാണ്ടിൽ വീണ്ടും അധിവസിച്ചു. അനന്തരം കൊസ്തന്തിന എന്ന പേരിൽ പ്രസിദ്ധമായി. സലമീസ് കടൽത്തീരം ക്രി. മു. 570-ൽ നടന്നു.

3. 'കർക്കദോസ്' എന്നു ഗ്രീക്കു മൂലനാമം. ഫിനീഷ്യൻമാർ സ്ഥാപിച്ച ഒരു കോട്ടനി. ആഫ്രിക്കൻ വടക്കേതീരത്തിൽ കർക്കദോസ് നിവാസികൾ കച്ചവടക്കാരായിരുന്നു. ഗ്രീക്കുകൾക്കുമായി സംഘർഷം തുടങ്ങി. ക്രി. മു. 540--570 വരെയോ അതുകഴിഞ്ഞു കുറേ നാൾ വരെയോ സംഘർഷം തുടർന്നുവന്നു.

4. ക്യപ്രിആ (Cypria = Kupria) മഹാകാവ്യയുഗം (പുരാണകാല) ത്തിലെ ഒരു ലോപിച്ചുപോയ കാവ്യം. ത്രോജൻ നിരോധനത്തിനിടയാക്കിയ കാരണങ്ങളെപ്പറ്റി വിവരിക്കുന്ന കഥ.

5. Little Iliad പുരാണകാലത്തെ മറ്റൊരു നഷ്ടപ്പെട്ട കാവ്യം. ആരുടേതാണെന്നു നിശ്ചയമില്ല. ഹോമറസിന്റെ ഇലിയഡിന്റെ ഉത്തരകഥ. ഉത്തരമായണം പോലെ. 1) Award of Arms 2) Philoctetes 3) Neoptolemus 4) Eurypylus 5) Mendicant-Odysseus 6) Loconian Woman 7) Fall of Ilium 8) Departure of the Fleet ഇവയാണ് എട്ടു ദുഃഖാന്തനാടകങ്ങൾ.

6. ഹെക്ടോർ (Hector). ഇലിഅദിലെ പ്രിഅമിന്റെ പുത്രന്മാരിൽ ഒരുവൻ. ത്രോജൻ യോധാക്കളിൽ മുഖ്യൻ. അയാളെ അഖിലോസ് വധിച്ചു.

7. എലക്ട്രാ (Electra) ഏളിപിദേസിന്റെ നാടകം, ക്രി.മ. 413-ൽ രചിച്ചത്.

8. ദൽഫി (Delphi) യിലെ അപ്പോളോദേവാലയത്തിൽ നടന്നു വരുന്ന പ്രസിദ്ധമായ കലാപ്രദർശനം. Pythian games ആഗസ്റ്റ്-സെപ്റ്റംബറിൽ, ഒളിമ്പിയൻ ഉത്സവത്തിന്റെ മൂന്നാംകൊല്ലം തോറു നടത്തിവന്നു. ഏതാണ്ട് ഓണക്കാലത്തു് മഹാബലിയുടേതുപോലെ, അപ്പോളോവിന്റെ വിജയയാത്രയെ പുരസ്കരിച്ചു നടക്കുന്ന ആഹ്ളാദ പ്രദർശനം. സമയം ഓണമാസമായ 28 ദിവസങ്ങളുമായി ഒതുവരുന്നുണ്ടെന്നു കൌതുകകരമായി തോന്നിക്കുന്നു.



നാലാം പുസ്തകം - അഞ്ചാം പുസ്തകം.

1. ക്സെനോഫനസ് (Xenophanes) ക്രി. മു. 570—480, ഒരു ഗ്രീക്കു കവി. അന്നു നടപ്പിലിരുന്ന മതവിശ്വാസങ്ങളെ തീവ്രമായി ആക്ഷേപിച്ചു; സർവ്വവ്യാപകനായ ഈശ്വരന്റെ സത്ത സമത്വമില്ല. പ്രകൃതിത്തത്വത്തെപ്പറ്റി കാവ്യമെഴുതി ചിന്തിപ്പികളും മണ്ണുപരീക്ഷിച്ചിട്ട്, ഭൂമി സമുദ്രത്തിൽ നിന്നു് ഉയന്നെന്നും, ഇന്നത്തെനിലയിലെത്താൻ പല പരിവർത്തനവും കടക്കേണ്ടിവന്നു എന്നും പറഞ്ഞു. കൃതികളുടെ ചില അംശമേ കണ്ടുകിട്ടിയിട്ടുള്ളൂ.

2. ദോലോൻ (Dolon) 'ത്രോയ്ക്ക' യുദ്ധത്തിലെ പരാക്രമിയായ ഒരു യോദ്ധാവ്. വേഗവാനെന്നു പേരെടുത്തവൻ. അയാളെ ഗ്രീക്കു പാളയത്തിൽ ഗുപ്തപരനാക്കി അയച്ചു. അവിടെ ഗ്രീക്കുകളുടെ പിടിയിലകപ്പെട്ടു. ആത്മരക്ഷാർത്ഥം ഹെക്തോറുടെ സന്നാഹത്തിന്റെ രഹസ്യം മുഴുവൻ വെളിപ്പെടുത്തി. അവസാനം ദേശദ്രോഹക്കുറ്റം ചുമത്തി അയാളെ ദിക്കാമീദേസ് വധിച്ചു.

3. നാലും അഞ്ചും പുസ്തകത്തിൽ കൊടുക്കുന്ന സമാധാനങ്ങൾ പ്ലതോന്റെ ആക്ഷേപങ്ങൾക്കു മാത്രമാണെന്നു ധരിക്കരുത്. ക്രി. മു. നാലാംശതകത്തിൽ ആംഫിപോളിഡിലെ ഡോഇലോസ് (Zoilos) എന്നു പേരുള്ള ഒരു നിരൂപകനുണ്ടായിരുന്നു. ആ നിരൂപണപട്ട ഹോമേറസിന്റെ കവിതകളെ നിശിതമായി പരീക്ഷിച്ചു്, ഒട്ടവളരെ ആക്ഷേപങ്ങൾ പുറപ്പെടുവിച്ചു. ഹോമേറസിന്റെ വൃത്തജ്ഞാനവും, വ്യാകരണജ്ഞാനവും പോലും ആക്ഷേപത്തിനു വിഷയമായി. ക്രൂദ്ധരായ ഗ്രീക്കുകൾ ഡോഇലോസിനെ മലയുടെ അറ്റത്തെ പാറക്കെട്ടിൽ നിന്നു താഴോട്ടു് എറിഞ്ഞു കൊന്നു എന്നാണു് ഐതിഹ്യം. 'കാവ്യകലയെപ്പറ്റി' ചില ഭാഗങ്ങൾ ഈ നിരൂപകന്റെ ആക്ഷേപങ്ങൾ മനസ്സിൽ വെച്ചുകൊണ്ടു് എഴുതിയതായിരിക്കാനിടയുണ്ടു്.

പരിശിഷ്ടങ്ങൾ

കാവ്യകലയെപ്പറ്റി: ഒരു അദ്ധ്യയനം

പ്രസ്താവന

പാശ്ചാത്യചിന്തയുടെ ഉറവിടം പുരാതനഗ്രീസും, ആദിമമായ പ്രേരണാകേന്ദ്രം സോക്രതേസ്, പ്ലതോൻ, അരിസ്റ്റോതേലേസ് എന്നു മുഖമുദ്രയായ പ്രസിദ്ധമാണല്ലോ. സോക്രതേസ് പുസ്തകമൊന്നും എഴുതിയിട്ടില്ല. എങ്കിലും ആ മഹാചിന്തകൻ, അഥെൻസ് നഗരം മുഴുവൻ ജളക്കി മറിക്കുമാറ്, വിപ്ലവകാരിയായിരുന്നു. തന്റെ അന്തരാത്മാവിന്റെ പ്രേരണയനുസരിച്ച്, ശുദ്ധമായ സത്യവും, ന്യായവുമെന്തെന്നറിയുവാനും, അറിഞ്ഞതു പ്രചരിപ്പിക്കുവാനുമായി അദ്ദേഹം സ്വജീവിതം ഉഴിഞ്ഞുവെച്ചു. അഥെൻസുവാസികളുടെ ധാരണകൾക്കും, ജീവിതരീതിക്കും വിപരീതമായിരുന്നു അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഉപദേശങ്ങൾ. അതിനാൽ നാട്ടാതെടൊട്ടായിൽ അദ്ദേഹം അപരാധിയായിത്തീർന്നു. അദ്ദേഹം സ്വയം വിഷം കുടിച്ചു മരിച്ചുകൊള്ളണമെന്ന ശിക്ഷയാണ് അന്നത്തെ ഭരണക്കാർ കല്പിച്ചത്. അങ്ങനെ സോക്രതേസിന്റെ ഭൗതികജീവിതം അവസാനിച്ചു.

എങ്കിലും, അദ്ദേഹത്തിന്റെ ആത്മാവ് അമരമായി വിജയിച്ചു. ആ ആത്മരേജസ് പ്ലതോനിലൂടെ വീണ്ടും അതിന്റെ വെൺകതിരുകൾ സമുദ്ര വിതറി. സോക്രതേസിന്റെ ശിഷ്യന്മാരിൽ പ്രമുഖനാണ് പ്ലതോൻ. ഗുരുവിന്റെ തത്ത്വശാസ്ത്രം പ്രചരിപ്പിക്കുവാൻവേണ്ടി, അഥെൻസിന്റെ നഗരസമീപത്തു്, പ്ലതോൻ യൂറോപ്പിലെ ഒന്നാമത്തെ സർവ്വകലാശാലയായ അക്കാദമി സ്ഥാപിച്ചു. നാല്പതുവർഷം അതിന്റെ കലപതിയായിരുന്നു കൊണ്ട് അദ്ദേഹം അനേകം വിദ്യാന്മാരെ തയ്യാറാക്കി. കൂടാതെ, വിശ്വസ്താധിപത്യത്തിലെ വിട്ടുതിയെന്ന് ഇക്കാലത്തുപോലുംലോകം പുകഴ്ത്തുന്ന സംവാദഗ്രന്ഥങ്ങൾരചിക്കുകയും ചെയ്തു. അവയിൽ സോക്രതേസിന്റെ സിദ്ധാന്തങ്ങൾ മനോഹരവും, സുഗ്രഹവുമാംവിധം പ്രതിപാദിച്ചിട്ടുണ്ട്.

വിശ്വവിശ്രുതനായ പ്ലതോന്റെ ശിഷ്യന്മാരിൽ സമുദ്രോജ്ജ്വലമായ അരിസ്റ്റോതേലേസ്, തന്റെ താത്ത്വശാസ്ത്രത്തിലാണ് അക്കാദമിയിൽ പ്രവേശിച്ചത്. ഇരുപതുവർഷം പ്ലതോന്റെ അന്തരവാസിയായി കഴിഞ്ഞ ആ മഹാമേധാവി, ഗുരുവിന്റെ സ്വർഗ്ഗാരോഹണത്തിനുശേഷം ഗ്രീസിൽ പലേടത്തും സഞ്ചരിച്ചിട്ട്, അഥെൻസിൽ മടങ്ങിവന്ന്, ലീക്കിയെന്ന വിദ്യാകേന്ദ്രം തുറന്നു. ലീക്കിയത്തിന്റെ

ആചാര്യനായിരുന്ന കാലത്താണ് അദ്ദേഹം തന്റെ ഗ്രന്ഥങ്ങൾക്കു രൂപം കൊടുത്തത്. സോക്രേറ്റസിൽ നിന്ന് നിർമ്മിച്ച ജ്ഞാനപ്രവാഹം പ്ലത്തോനിലൂടെ പരിപുഷ്ടവും, സർവ്വജനസമാദൃതവും, നിബിഡവുമായി ഉടലെടുത്തിട്ട്, അരിസ്റ്റോതേലസിലൂടെ പരിമാർജിതവും, സുവൃത്തവും, വിവേകസമ്മതവുമായ രൂപത്തിൽ, വിവിധ ധാരകളായി പിരിഞ്ഞു, ബഹുഭവമായി ഒഴുകി (1) അവിടെനിന്നാണ് യൂറോപ്പിലെ വർഗ്ഗീകൃതമായ ചിന്താപദ്ധതികൾ ഒന്നൊന്നായി പുരോഗമിച്ചത്.

“ കാവ്യകലയെപ്പറ്റി ”

അരിസ്റ്റോതേലസു് അസംഖ്യം ഗ്രന്ഥങ്ങൾ രചിച്ചിട്ടുണ്ടു്. അന്നുവരെയുള്ള മുഴുവൻ അറിവും അനുകൂലം സംഗ്രഹിച്ചതിൽപിന്നെ, അതു് അടിസ്ഥാനമാക്കിക്കൊണ്ടു്, ഓരോ വിഷയവും നിഷ്കർഷിച്ചു പരീക്ഷിക്കയും, ആക്ഷേപവും സമാധാനവും പൂർവ്വപക്ഷവും ഉന്നയിക്കയും, അനന്തരം സിലാന്തപക്ഷം അവതരിപ്പിക്കയും ചെയ്തശേഷം, ഭാവി ചിന്തനത്തിനു ആവശ്യമായ പ്രേരണ നൽകുവാൻ അരിസ്റ്റോതേലസിന്റെ പ്രക്രിയാ. വർഗ്ഗീകരണം, ഐതിഹാസികമായ വീക്ഷണം, പാരമ്പര്യബുദ്ധി, സ്വാധീനമായ പശ്ചാലോചന, സമന്വയദൃഷ്ടി, ഹംരാഹിത്യം മുതലായ ഗവേഷണവൈശിഷ്ട്യം ഭാവിതലമുറയ്ക്കു് അദ്ദേഹം ചെയ്ത സംഭാവനയാണ്. രാജനീതി, സമുദായശാസ്ത്രം, പ്രകൃതിശാസ്ത്രം, നീതിശാസ്ത്രം; മനുഷ്യാശ്വം, ഭൗതികവിദ്യാ, പരാവിദ്യാ—ഇത്യാദി എല്ലാ വിഷയവും അരിസ്റ്റോതേലസിന്റെ വിവേചനത്തിനു വിധേയമായിട്ടുണ്ടു്. അതുപോലെ സാഹിത്യത്തെയും അദ്ദേഹം കൂലക്ഷമായി പരീക്ഷിച്ചു. അതിന്റെ പരിണാമമാണു് ‘കാവ്യകലയെപ്പറ്റി’ എന്ന പ്രകരണഗ്രന്ഥം.

“കാവ്യകലയെപ്പറ്റി” തുലോം ചെറിയ ഗ്രന്ഥമാണു്. എങ്കിലും, അനേകം നൂറ്റാണ്ടുകളായി യൂറോപ്പിലെ കാവ്യനിർമ്മാണത്തിൽ അതിനു് ചെലുത്താൻ കഴിഞ്ഞ അധികാരവും, പ്രാമാണ്യവും എതിരറ്റതാകുന്നു. യൂറോപ്യൻഭാഷകളുടെ ഏറ്റവും പഴയ സാഹിത്യശാസ്ത്രമാണതു്. വിശാലമായ അദ്ധ്യയനത്തിന്റേയും, ദീർഘകാലം നീണ്ടുപോകുന്ന കാവ്യഗതിയുടെ ക്രമാഗതമായ ചരിത്രത്തെ ആശ്രയിച്ച നിഗമനത്തിന്റേയും സാരം അതിൽ ദർശിക്കാം. ക്രിസ്തുവിനുുമുമ്പു് നാലാംശതകത്തിൽ, ഗ്രീക്കുവർഗ്ഗത്തിനു പ്രിയവുംമാന്യവുമായിരുന്ന ദാർശനികഭാവന എക്കാലവും, ഏവർക്കും പ്രിയവും മാന്യവുമായിരിക്കുമാറു്, ഉദാത്തവും ഭദ്രവുമാകാമെന്നു് എന്തുകൊണ്ടു് വന്നുകൂടാ? എങ്കിലും അരിസ്റ്റോതേലസു് ജനിച്ച കാലത്തിന്റേയും ദേശത്തിന്റേയും സന്താനമാണു് പ്രസ്തുത ഗ്രന്ഥമെന്നു വാസ്തവം മറക്കാവതല്ല.

1) Aristotle and Plato in Midfourth Century (Ed) Ingemar During (1960) നോക്കുക.

മഹത്തായ ഈ കൃതി അപൂർണ്ണമായേ കിട്ടിയിട്ടുള്ളൂ. മൂലത്തിലെ ചില അംശങ്ങൾ നശിച്ചുപോയി. സ്വതന്ത്രമായി പഠിക്കുവാൻവേണ്ടി ഉണ്ടാക്കിയ സ്വയംപര്യാപ്തമായ പുസ്തകമല്ല 'കാവ്യകലയെപ്പറ്റി'. അരിസ്റ്റോതലൈസിന്റെ മറ്റു പുസ്തകങ്ങളെപ്പോലെ, ഇതും വെറും കുറിപ്പാണ്. കുറിപ്പുകൾക്കു പൊതുവെ വരാവുന്ന കുറവുകൾ ഇതിനു മൂണ്ടു്. ആകസ്മികമായ ഉപസംഹാരം, അംഗങ്ങൾക്കു തമ്മിൽ പൊരുത്തമില്ലായ്മ, പ്രകരണംവിട്ടുള്ള വ്യത്ഥപദ്യ, ദുർഗ്രഹമായ സംക്ഷേപം, പരിഭാഷകളുടെ നിർവചനത്തിൽ അപൂർണ്ണത, അടുക്കില്ലായ്മ, മുഖ്യവിഷയങ്ങൾ വിശദീകരിക്കായ്ക്ക, ഗൌണവിഷയങ്ങളുടെ വിസ്താരം, വിവേചനത്തിന്റെ വികലത മുതലായ ദോഷങ്ങൾ ഇതിൽ കാണാം. ഇവ കുറിപ്പുകളിൽ വരാവുന്നവ തന്നെ. എങ്കിലും അരിസ്റ്റോതലൈസ് പറഞ്ഞിട്ടുള്ളതിൽ ഏറിയ ഭാഗവും, പ്രമാദരഹിതമായ പരിചിന്തനത്തിന്റെ ഫലമാണെന്നു് സമ്മതിച്ചു തീരൂ "കാവ്യകലയെപ്പറ്റി" യിൽ അന്നു് അദ്ദേഹം പറഞ്ഞ തത്ത്വങ്ങൾ പലതും ഇന്നും മാനു് തന്നെ. എന്നാൽ ഇതൊരു ആധുനിക വിമർശനശാസ്ത്രമാണെന്നു തെറ്റിധരിച്ചുപോകരുതു്.

തത്ത്വജ്ഞാനികളായ രാജ്യതന്ത്രജ്ഞന്മാരെയും, ഭരണാധികാരികളെയും തയ്യാറാക്കുകയായിരുന്നു പ്ലൂതോന്റെ ഉദ്ദേശ്യം. അതിന്നു് പ്രയോജനപ്പെടുന്ന അദ്ധ്യയനപദ്ധതി 'പോളിതേഇആ' (റിപ്പബ്ലിക്) എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിൽ അദ്ദേഹം നിർദ്ദേശിച്ചു. പ്ലൂതോനു മുൻപ്, സാമാന്യവും വിശേഷവുമായ എല്ലാതരം അദ്ധ്യാപനവും കവികളുടേയും സോഫിസ്റ്റുകളുടേയും കയ്യിൽ അർപ്പിക്കുന്നു.¹ സോഫിസ്റ്റുകൾ തന്നെയും തങ്ങളുടെ അദ്ധ്യാപനത്തിൽ കാവ്യനാടകങ്ങളെ പ്രമാണമായി അവലംബിച്ചുപോന്നു. പരമ്പരാഗതമായ ഗ്രീക്കു പാഠ്യക്രമത്തിൽ ഒന്നാംസ്ഥാനം കാവ്യനാടകങ്ങൾക്കു ലഭിച്ചിരുന്നതിനാൽ, അവർ ജനതയുടെ കാവ്യനാടകശ്രദ്ധയെ യഥേഷ്ടം പ്രയോജനപ്പെടുത്തിവന്നു. സ്വഭാവശുദ്ധീകരണം, ന്യായബോധത്തിന്നും കാവ്യനാടകങ്ങൾ തെല്ലം സഹായിച്ചില്ലെന്നു കണ്ട പ്ലൂതോൻ, തത്ത്വജ്ഞാനികളായ ഭരണകർത്താക്കളെ തയ്യാറാക്കുവാനുള്ള പാഠ്യക്രമത്തിൽ, അവയുടെ അദ്ധ്യയനമുൾപ്പെടുത്തരുതെന്നു തീരുമാനിച്ചു. കവികളുടേയും കാവ്യത്തിന്റേയും മഹത്വം പ്ലൂതോനു ജ്ഞാതമല്ലായിരുന്നു എന്നല്ല ഇതിന്റെ അർത്ഥം. പ്ലൂതോൻ സ്വയം നല്ല കവിയായിരുന്നു—രസികനും, ഭാവുകനും, സഹൃദയനുമായിരുന്നു. 'പോളിതേഇആ' പത്താംപുസ്തകത്തിൽ ഹോമേരസിനേയും, ഹീസിആദാഡിനേയും വാനോളം പുകഴ്ത്തിയിട്ടുണ്ടു്. അതോടൊന്നിച്ചു്, വിദഗ്ദ്ധനായ കവി ആദർശ

1: U. Von Wilamowitz-Moellendroff. Platon I p. 478
Finsler. Platon und die Aristotelische Poetik P- 220.
സോഫിസ്റ്റ് = വെറും താക്കീതന്മാർ

നഗരത്തിൽ വന്നാൽ, ആ ദിവ്യനെ അർഹ്യവും പാദ്യവും മധുപർകവും നൽകി സത്കരിച്ചിട്ട്, പുഷ്പമാലയും ചുടി തൂങ്ങിപ്പെടുത്തി, നഗരസീമയ്ക്കു പുറത്തു കൊണ്ടുപോയി വിഭട്ടക്കണമെന്നു മൂന്നാം പുസ്തകത്തിൽ ഉപദേശിക്കുന്നു.

പുതോൻ കാവ്യനിഷേധത്തിനു രണ്ടുതരം തക്കമാണ് ഉന്നയിച്ചത്. ഒന്ന്, ദാർശനികം; മററത്, ധാർമികം. പുതോന്റെ ദർശനശാസ്ത്രമനുസരിച്ച്, ദൃശ്യമാനമായ ലോകം ആദർശമായ ലോകത്തിന്റെ ഓരവർത്തിയായ, മങ്ങിയ, അപൂർണ്ണമായ പകർപ്പാകുന്നു; ആ പകർപ്പിന്റെ അടുത്ത വൃത്തിമായ പകർപ്പാണ് കല. അതായത് സത്യത്തിന്റെ വാസ്തവമായ നിലയിൽനിന്ന്, ഇരട്ടി ഭരത്തു്, മൂന്നാമത്തെ തരം അപൂർണ്ണമായ പ്രതികൃതിയാണ് കാവ്യം. അതിനാൽ കാവ്യം സത്യമല്ല; സത്യമല്ലാത്തതു ത്യാജ്യമാകുന്നു. ഇതാണ് കാവ്യനിരാസത്തിന്റെ ദാർശനികയുക്തി.

ദേവതകളേയും പുരാണപുരുഷന്മാരേയും പറ്റി അശ്രീലവും അവാസ്തവവുമായ വണ്ണനയിലേർപ്പെടുന്ന കവികൾ, തദ്വാരാ അദ്ധ്യുതാക്കളുടെ ന്യായബോധവും, സന്മാർഗ്ഗവൃത്തിയും, സൗശീല്യവും ഭൂഷിപ്പിക്കുന്നു. കാവ്യനിഷേധത്തിന്റെ ധാർമികമായ പ്രേരണ ഇതാണ്. ദാർശനികശിരോമണിയായ പുതോന്റെ വിവേചനപ്രക്രിയയും, തത്സരണിയും അവയുടെ സർവ്വകക്ഷമായ തീക്ഷ്ണതയോടെ പ്രയുക്തമായപ്പോൾ, കാവ്യസമർത്ഥനപക്ഷം തകർന്നുപോയി. അതുകൊണ്ട് കാവ്യകലയുടെ ഉദ്ധാരം ആവശ്യമായുന്നു. അതിലേർപ്പെടാനർഹൻ പുതോന്റെ ശിഷ്യന്മാരിൽ സർവ്വശ്രേഷ്ഠനായ അരിസ്റ്റോതലൈസാണല്ലോ.

മുഴുവൻ ഗ്രീക്കുസാഹിത്യമല്ല, അതിൽപെട്ട ഏതാനും വിഭാഗമാണ് ഗ്രന്ഥത്തിലെ പ്രതിപാദ്യം. നാലുതരം കാവ്യങ്ങളിൽ പരിമിതമാണത്. ചരിത്രപരവും കലാപരവുമായ അടിസ്ഥാനത്തിൽ അവയെ രണ്ടു യുഗ്മങ്ങളായി പരിഗണിക്കുന്നു. കാവ്യോദ്യമത്തിന്റെ പ്രേരകതത്വം രണ്ടാണെന്നും, അതിന്റെ ഗതി രണ്ടു പന്ഥാവിലൂടെയാകുമ്പോൾ രണ്ടു കാവ്യരൂപങ്ങൾ പ്രകടമാകുന്നുവെന്നും അരിസ്റ്റോതലൈസ് അനുമാനിക്കുന്നു: ഒന്ന് പുരാണകഥാകാവ്യം (= മഹാകാവ്യം) മററത്, വിഡംബനകാവ്യം. മഹാകാവ്യത്തിൽനിന്ന് ഭൂഖാന്തനാടകവും, വിഡംബനകാവ്യത്തിൽനിന്ന് പ്രഹസനവും ഉടലെടുക്കുന്നു. അതുകൊണ്ട്, കാവ്യത്തിന്റെ സ്വഭാവം ഇപ്രകാരം രണ്ടു യുഗ്മങ്ങളിൽ വിനിയുക്തമാണെന്നു തീരുമാനിക്കാം. ആ നിലയ്ക്ക് മഹാകാവ്യത്തിൽ ചരിതാത്മമാകുന്ന തത്ത്വങ്ങൾ, ഉചിതമായി പരിഷ്കരിച്ചാൽ ഭൂഖാന്തനാടകത്തിലും ചരിതാത്മമാകാവുന്നവ തന്നെ; അതേ മാതിരി, വിഡംബനയിലെ തത്ത്വങ്ങൾ പ്രഹസനങ്ങളിലുമിരിക്കാം. എങ്കിലും ഐതിഹാസികദൃഷ്ട്യാ, ഓരോ പ്രകാരത്തിന്റെയും പരിണതമായ രണ്ടാമത്തെ രൂപം കാവ്യകലയുടെ ഭവ്യതരമായ വികാ

സമാണെന്ന് അരിസ്റ്റോതേലൈസു കരുതുന്നു. അതിനാൽ വികസിതമായ രണ്ടു രൂപവും ഓരോന്നിന്റേയും പൂർവ്വരൂപത്തെക്കാൾ പൂർണ്ണമായ പ്രതിപാദനമർഹിക്കുന്നു. അവയുടെ വികാസവിധി നിർണ്ണയിച്ചതിൽ പിന്നെ, ആ നിയമങ്ങളെ മറു രണ്ടു പ്രകാരങ്ങളിൽ പ്രയോഗിക്കുന്ന രീതി അസന്ദിഗ്ദ്ധമാംവിധം അരിസ്റ്റോതേലൈസു നിർദ്ദേശിക്കുന്നു. എങ്കിലും പുസ്തകത്തിൽ നിർവ്വഹിക്കുന്നത് കേവലം ദുഃഖാന്തനാടകത്തെക്കുറിച്ചു പ്രതിപാദനവും, അതിന്റെ ഫലമെങ്ങനെ മഹാകാവ്യത്തിൽ പ്രയോഗിക്കാമെന്നു സൂചനയുമാണ്; വിഡംബനവും പ്രഹസനവും ആ രീതിയിൽ വിവേചിക്കുന്നില്ല. ഗ്രന്ഥത്തിന്റെ രണ്ടാം ഭാഗത്തിൽ അതു വെളിപ്പെടുത്താമെന്നും, ആ ഭാഗം നഷ്ടപ്പെട്ടുപോയെന്നും ഊഹിക്കേണ്ടിയിരിക്കുന്നു.

കാവ്യഭേദങ്ങളുടെ ഇതിഹാസം ചർച്ചചെയ്യുന്നിടത്തു്, കുരുപത്തേയും ഉപഹാസ്യത്തേയുംപറ്റി പ്രസ്താവനയായി എഴുതുന്നത് വായിച്ചാൽ, പ്രഹസനം പിന്നീടു് വിവേചിക്കുമെന്നു പ്രതീക്ഷിക്കാൻ പറ്റാത്ത കാണുന്നു. അതു വിവേച്യമാണെന്നു സൂചന ഗ്രന്ഥാരംഭത്തിലുണ്ടുതാനും. അരിസ്റ്റോതേലൈസിന്റെ കാലത്തു് പ്രഹസനം വികാസം പ്രാപിച്ചിരുന്നുവെന്നു ചിലർ പറയുന്നുമുണ്ട്. അരിസ്റ്റോതേലൈസിനുമുമ്പ് (ക്രി.മു. 382—322) ജീവിച്ചിരുന്ന അരിസ്റ്റോഫാനസ് (ക്രി. മു. 450—385) പേരുകേട്ട പ്രഹസനകവിയായിരുന്നുവെന്നതും ഇവിടെ ഓർക്കേണ്ടതാണ്. ദിയോഗേനൈസ് ലാർക്കർതിയിഡ് തയ്യാറാക്കിയ അരിസ്റ്റോതേലൈസ് വാങ്മയത്തിന്റെ പട്ടികയിൽ, “കവികളെപ്പറ്റി മൂന്നുസംവാദങ്ങൾ” എന്ന പേരു കൂടി ഉൾപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്¹. പ്ലൂട്ടാക്കിന്റെ ഗ്രന്ഥത്തിൽ ഉദ്ധരിച്ചിട്ടുള്ള ഏതാനും അംശങ്ങൾ ഇറ്റലിയിലെ വിദ്യാനായ റൊസ്സിനി ശേടിപിടിച്ചു സംഗ്രഹിച്ചിട്ടുള്ളതിൽ,² —“ഭാർഗനിക്ർ ചെച്ചുംപോലെ സത്യമന്വേഷിക്കുക കവിയുടെ കർത്തവ്യമല്ലെ”ന്ന ഭാഗം, “കാവ്യകലയെപ്പറ്റി” എന്ന പ്രസ്തുത ഗ്രന്ഥത്തിലെ കാവ്യപ്രയോജനത്തെ സംബന്ധിച്ച അംശംപോലെ ഇരിക്കുന്നുവെന്നു് അദ്ദേഹം സ്ഥാപിക്കുന്നു.³ ലോപിച്ചുപോയ ആ കൃതിയിൽ പ്രഹസനം ചർച്ചചെയ്തിരിക്കാം.

ഗ്രന്ഥത്തിൽ ഗീതികാവും (ലിരിക്) വിവേചിച്ചുകാണുന്നില്ല. ശാസ്ത്രവശീതം, രാഗപ്രധാനമായ കാവും, ദുഃഖാന്തനാടകത്തിലെ വൃന്ദഗാനം—ഇവയിൽനിന്നു് ഭിന്നമാണു് ഗീതികാവും. ദേവതകളേയും, പുരാണപുരുഷന്മാരേയും ആശ്രയിച്ചുണ്ടായവയാണു് ഗ്രീക്കുഗാനം. അതി

1. വില്യംസ് മായ ‘ഹോമേറസ് പ്രശ്നം’ അല്ല ഈ രചന. അരിസ്റ്റോതേലൈസിന്റെ പ്രാരംഭകൃതികൾ സംവാദരൂപത്തിലായിരുന്നു.

2. A Rostagni: Il dialogo aristotelico: “Peri Poieton” Rivista di Filologia-N, S. IV 1926- 433-70. V 1927-

3. A Rostagni; Aristotele, Poetica- Introduzione (1945) also; Aristotle: Select Fragments-72, 3. 73, 4, 70-2.

നാൽ ഗാഢകുളെ പ്രതിപാദനം മഹാകാവ്യപ്രകരണത്തിൽ ഉൾപ്പെടുത്തുക ഉചിതം തന്നെ. ഹോമേരസിന്റെ കാവ്യം പ്രായേണ ഉച്ചസ്വരത്തിൽ, രാഗമുൾക്കൊള്ളിച്ചു പാടുകയായിരുന്നു പഴയ നടപ്പ്. 'ഹോമേരസിന്റെ ഈലിഅദിവേൽ ടിപ്പണി' എന്ന ഒരു ഗ്രന്ഥം അലക്സാണ്ടർവേണ്ടി അരിസ്റ്റോതേലേസ് എഴുതി. അതിൽ മഹാകാവ്യത്തിന്റെ അംഗമായ ഗാഥ വിവേചിച്ചിരിക്കാനിടയുണ്ട്. ഗീതികാവ്യത്തിന് അതിൽ പ്രവേശിക്കാനവകാശമില്ലല്ലോ. ഗ്രന്ഥാശീതം വ്യക്തിപരമാണ്—മുക്തകങ്ങളാണ്. കഥാഘടനയോ ഉപാഖ്യാനമോ അതിലില്ല. സംഗീതവുമായി നിത്യബന്ധമുള്ള ശബ്ദശൃംഖലയാണ്. അതിനാൽ, അരിസ്റ്റോതേലേസിന്റെ ട്രഷിയിൽ അതു കാവ്യമല്ലായിരിക്കാം.

മുക്തകത്തിൽ, ദുഃഖാന്തനാടകത്തിന്റെ തത്ത്വങ്ങളും, മഹാകാവ്യത്തിനു ഇണങ്ങുന്ന രീതിയിൽ അവയുടെ പ്രയോഗവും മാത്രമാണ് ഗ്രന്ഥത്തിലെ മുഖ്യമായ പ്രതിപാദ്യം. ദുഃഖാന്തനാടകം വിശിഷ്ടമായ കാവ്യഭേദമാണെന്നു സ്ഥാപിക്കുവാനായി അരിസ്റ്റോതേലേസ് ചെയ്യുന്ന വ്യാപകവും, സൂക്ഷ്മവുമായ വിവേചനം കാവ്യശാസ്ത്രത്തിന്റെ പരിത്രത്തിൽ അഭിപ്രീയമായ മാതൃകയാണെന്നതിനു സംശയമില്ല.

“കാവ്യകലയെപറ്റി” അഞ്ചു പുസ്തകങ്ങളായി വിഭജിക്കുകയാണ്. ഒന്നാം പുസ്തകത്തിൽ ദുഃഖാന്തനാടകത്തെയും, മഹാകാവ്യത്തെയും, പ്രഹസനത്തെയും കാവ്യത്തിന്റെ പ്രധാനഭേദങ്ങളാക്കി എണ്ണിക്കൊണ്ട്, അവയുടെ സാമാന്യമായ പരിപയം നൽകുന്നു. എല്ലാ കാവ്യഭേദങ്ങളും അവയുമായി ഗാഢമായ ബന്ധമുള്ള സംഗീതംപോലെ, അനുരണനപ്രകാരങ്ങളാണ്. അനുരണനത്തിന്റെ രീതിയും, ഉപകരണവും, വിഷയവും വേറെ വേറെ ആകുമ്പോൾ, ആ ഭേദത്തെ ആശ്രയിച്ച്, കലയുടെ പ്രകാരങ്ങൾക്കും വേറെ വേറെ പേരുണ്ടാകുന്നു. കാവ്യത്തിന്റെ ഐതിഹാസികവും, മനോഹൃത്തിഗതവുമായ ഉത്ഭവവൃത്താന്തവും, ദുഃഖാന്തനാടകത്തിന്റെ വികാസപരിത്രവും ഇതിൽ മുതൽക്കി പ്രതിപാദിക്കുന്നുണ്ട്. അതോടൊന്നിച്ച്, മഹാകാവ്യത്തിനും ദുഃഖാന്തനാടകത്തിനും തമ്മിലുള്ള സമാനതയും നിർദ്ദേശിക്കുന്നു.

രണ്ടാം പുസ്തകമാണ് ഗ്രന്ഥത്തിന്റെ പ്രധാനഭാഗം. ഇതിൽ ദുഃഖാന്തനാടകത്തിന്റെ സ്വരൂപവും, ലക്ഷണവും നിരൂപിച്ചിട്ട്, അതിന്റെ ഭാവോത്തേജകത്വവും, ഘടനയും വിവരിക്കുന്നു. പദാവലിയെപറ്റി പറയുന്ന ഭാഗങ്ങൾ, ഗ്രീക്കുഭാഷാപരിജ്ഞാനമുപേക്ഷിക്കുന്നതിനാൽ, മറ്റു ഭാഗങ്ങളിൽനിന്നു വ്യത്യസ്തമാണ്. അതിലെ ലക്ഷണം—വിവേചന വിശേഷമായ ശുദ്ധ അർഹിക്കുന്നു.

മൂന്നാം പുസ്തകത്തിൽ മഹാകാവ്യത്തിന്റെ ഘടന മുതൽക്കി നിരൂപിക്കുന്നു. ദുഃഖാന്തനാടകം വിവേചിക്കുമ്പോൾ അവലംബിച്ച രീതി തന്നെയാണ് ഇവിടെയും അനുസരിക്കുന്നത്. ഒന്നാം പുസ്തകവുമായണിതിന്റെ വേർ.

നാലാം പുസ്തകം ആക്ഷേപസമാധാനങ്ങൾ വിവരിക്കുന്നു. ¹ കാവ്യത്തിന്റെ സാധുത്വം ഗ്രഹിക്കുവാൻ ഈ സന്ദർഭം സഹായിക്കും. കാവ്യത്തിന്റെ പ്രയോജനം, ദർശനത്തിന്റെയോ ഭൗതികശാസ്ത്രത്തിന്റെയോ സാദ്ധ്യം പോലെ, സത്യാന്വേഷണമല്ല. വിശുദ്ധമായ ആനന്ദാനുഭൂതിയാണ് കാവ്യംകൊണ്ട് കൈവരേണ്ടത്.

അഞ്ചാം പുസ്തകത്തിൽ, മഹാകാവ്യത്തേയും, ള്ഘ്വാന്തനാടകത്തേയും താരതമ്യം ചെയ്തശേഷം, കലാരൂപമെന്ന നിലയിൽ ള്ഘ്വാന്തനാടകം ഉത്കൃഷ്ടമാണെന്നു സ്ഥാപിക്കുന്നു. രണ്ടാംപുസ്തകത്തിന്റെ സമാപനമാണിതെന്നു തോന്നിപ്പോകും.

അരിസ്റ്റോതേലസിന്റെ ലീകെയം വിദ്യാലയത്തിൽ അനുസരിച്ചുവന്ന പാഠ്യക്രമത്തിൽ, അന്തിമമായ സ്ഥാനമാണ് യഥാക്രമം 'പ്രഭാഷണകല'യ്ക്കും 'കാവ്യകല'യ്ക്കും ലഭിച്ചിരുന്നത്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ 'സദാചാരശാസ്ത്ര'ത്തിലും, 'രാജനീതിശാസ്ത്ര'ത്തിലും പ്രതിപാദിക്കുന്ന ദാർശനികതത്ത്വങ്ങൾ ഗ്രഹിക്കാത്തവൻ 'പ്രഭാഷണകല'യും 'കാവ്യകലയെപ്പറ്റി'യും പഠിക്കാനധികാരിയല്ല. ഭയം, കരുണ മുതലായവയുടെ വിശദീകരണം 'പ്രഭാഷണകല'യിലാണുള്ളത്. അതിനാൽ 'കാവ്യകലയെപ്പറ്റി' പഠിക്കുമ്പ്പോൾ അത് അറിഞ്ഞിരിക്കണം.

പ്രസ്തുത ഗ്രന്ഥത്തിൽ അരിസ്റ്റോതേലസ് അവലംബിക്കുന്ന ഐതിഹാസികപദ്ധതി അത്യന്തം ഗൗരവമുള്ളതാകുന്നു. കാവ്യത്തിന്റെ വർഗ്ഗവിഭാഗം, സ്വരൂപനിർദ്ദേശം, വിശേഷതകൾ മുതലായവ നിശ്ചയിക്കുവാൻ അദ്ദേഹത്തിന് ആശ്രയമായിരുന്നത് വിശാലമായ ഗ്രീക്കു സാഹിത്യവും, തദപിഷയകമായി സ്വയം ചെയ്ത ഗവേഷണവുമാണ്. ക്രി. മു. 335-ൽ അവസാനിച്ച പ്ലൂമിയൻ കളികളുടെ വിവരണം അദ്ദേഹം തന്റെ ഭാഗീനേയനായ കല്യസ്തേനസിന്റെ സഹകരണത്തോടുകൂടി തയ്യാറാക്കി.² ആ കളികളിൽ സംഗീതവും, കാവ്യപ്രകാരങ്ങളും ഉൾപ്പെട്ടിരുന്നു. അഥെനിയൻ ഉത്സവത്തിൽ അഭിനയിക്കുവാനായി നാടകങ്ങളുടെ ഒരു സംഗ്രഹവും അരിസ്റ്റോതേലസ് തയ്യാറാക്കി.³ ഐതിഹാസികമായ ക്രമമനുസരിച്ച പശ്ചാത്തലം ഒരുക്കിയശേഷം, വിനിഗമനതക്കും കൊണ്ട് അതു മുഴുവൻ പരിശോധിക്കാതെ ഗ്രന്ഥനിർമ്മാണത്തിൽ അദ്ദേഹം ഏർപ്പെട്ടാരില്ല. 'പോളിതികോൻ' (രാജനീതിശാസ്ത്രം) രചിക്കുമ്പ്പോൾ, അദ്ദേഹം 158 ഗ്രീക്കു നഗരങ്ങളുടെ

¹ സോളുപോസ് (ക്രി. മു. 4-ാംശതകം) (Zoilos) ചെയ്ത വിമർശനങ്ങൾ ഇതെഴുതുമ്പോൾ അരിസ്റ്റോതേലസിന്റെ മനസ്സിലുണ്ടായിരുന്നുവെന്നു വരാം.

2- M. N. Tod: A Selection of Greek Historical Inscriptions (Oxford) Vol II 246 No 187-

3- 'ദിദസ്സലിഅസ്' എന്നാണ് ആ സംഗ്രഹത്തിന്റെ പേര്.

ഭരണഘടന (അഥവാ നിയമങ്ങൾ) സംഗ്രഹിച്ചത് ഇവിടെ കാർമ്മിക്കേണ്ടതാണ്.¹

അനുകരണസിദ്ധാന്തവും കാവ്യരൂപങ്ങളുടെ വർഗ്ഗീകരണവും

പ്ലൂതാന്റെ തത്ത്വശാസ്ത്രത്തിൽ മുഖ്യം പ്രത്യയസിദ്ധാന്തമാണ്. പ്രത്യയമെന്നാൽ ബോധമെന്നാണത്. അതിന്റെ ഗ്രീക്കുലം 'എയുദി' (—എയുദോസ്—യുദിഅ—ഐഡിയാ) എന്നാകുന്നു. ഭാഷാശാസ്ത്രമനുസരിച്ച് ഈ ശബ്ദത്തിന് സംസ്കൃതത്തിലെ വിദ് (=അറിയുക), വിദ്യ (=ജ്ഞാനം) എന്നാ ശബ്ദങ്ങളുമായി ബന്ധമുണ്ട്. നാനാത്വമായി കാണുന്ന ജഗത്തിലെ പരിവർത്തനശീലമായ പദാർത്ഥങ്ങളിൽ ബുദ്ധിയിരിക്കട്ടെ മാത്രം ഗ്രഹിക്കാവുന്നതായും, ഇന്ദ്രിയങ്ങൾക്കു വിഷയമാകാതെയും വർത്തിക്കുന്ന ഏകരസമായ തത്ത്വമെന്ന അർത്ഥത്തിലാണ് ആ ശബ്ദം പ്ലൂതാൻ പ്രയോഗിക്കുന്നത്. ഉദാഹരണത്തിന്, കർമ്മ എന്ന പദാർത്ഥമെടുക്കാം. ലോകത്തിൽ അസംഖ്യം കർമ്മമുണ്ട്, അവ മുന്പുണ്ടായിരുന്നു, ഇനിയുമുണ്ടായിരിക്കും. നിറം, സ്വഭാവം, അവസ്ഥ മുതലായവയെ പൂർവ്വകരിച്ച് അവ കാരണം വേറെ വേറെ ആണ്. അവയിൽ നിമിഷപ്രതി മാററുവുമുണ്ടാകുന്നു. ഈ ഭേദമുണ്ടായിരുന്നിട്ടും അവ മൂന്നുകാലത്തും കർമ്മം തന്നെ. പരമാർത്ഥത്തിൽ അശ്വമെന്ന ആദർശസ്വരൂപം എല്ലാ ഭേദങ്ങൾക്കും പരിവർത്തനങ്ങൾക്കുമപ്പുറം, സ്വതന്ത്രസ്വത്തായായി നിൽക്കുന്നുണ്ട്. പ്രത്യക്ഷമായ, ഇന്ദ്രിയഗ്രാഹ്യമായ, അശ്വങ്ങൾ ആദർശമായിരിക്കുന്ന, അതീന്ദ്രിയമായ അശ്വസ്വരൂപത്തിന്റെ പ്രതികൃതിയാണ്—പകർപ്പാണ്. അങ്ങനെ അററം മേന്മയുററ കർമ്മയിൽ പോലും ആദർശമായ അശ്വത്തിന്റെ അംശമുണ്ട്. ആദർശമായ അശ്വത്തിന്റെ രൂപം ആംശികമായി അവയിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടാതിരുന്നാൽ, അവ എല്ലാം കർമ്മയല്ലാതെ, മറെറൊരുകിലും ആയിരിക്കുമേ ഉള്ളൂ. മറ്റു പദാർത്ഥങ്ങളെക്കുറിച്ചും ഇതുപോലെ ധരിച്ചുകൊള്ളണം. ഭാവരൂപം (ഐഡിയാസ്), അല്ലെങ്കിൽ, പ്രത്യയങ്ങൾ സ്വതന്ത്രസ്വത്താണ്. അതിന്റെ നാമാന്തരമാണ് പരമശ്രേഷ്ഠമായ—പരമാർത്ഥമായ—ആകാരം (=അർത്ഥം). കർമ്മ ഒരു ജാതി (=വർഗ്ഗം) ആകുന്നു. ജാതിക്ക് പരമശ്രേഷ്ഠമായ, ഭാവാത്മകമായ, രൂപമുണ്ട്. കരങ്ങൾ, പശു; മനുഷ്യൻ, കട്ടി, സൈന്യം, ന്യായം, നഗരം—എന്നുവേണ്ട വ്യവഹാരത്തിലെ കാരോ വസ്തുവും കാരോ വർഗ്ഗത്തിൽ (ജാതിയിൽ) പെട്ടതാണെന്നാണ് താത്പര്യം. അവയ്ക്ക് കാരോന്നിന്നും ആദർശമായ (ഭാവാത്മകമായ), പരമശ്രേഷ്ഠമായ ആകാരമുണ്ട്. വ്യാവഹാരികലോകത്തിൽ

1. Aristotle: Politics Book III chapters 4-5 നോക്കുക.

നാം അറിയുന്ന ആകാരം, അല്ലെങ്കിൽ സ്ഥിതി, ആദർശമായ, പരമശ്രേഷ്ഠമായ, ഭാവരൂപത്തിന്റെ അപൂർണ്ണമായ പ്രതികൃതിയാണ്. മറ്റൊരു ലോകത്തിലാണ് പരമശ്രേഷ്ഠമായ ആദർശരൂപം സ്ഥിതിചെയ്യുന്നത്. അതാണ് ആദർശലോകം—ഭാവജഗത്. നമ്മുടെ ക്ഷണഭംഗമായ ജഗത് ആദർശലോകത്തിന്റെ അംശഭാകായ, അപൂർണ്ണമായ, ഏകദേശമായ പ്രതികൃതിയാകുന്നു. അതായത്, ഇന്ദ്രിയഗ്രാഹ്യമായ പദാർത്ഥങ്ങൾ (വ്യാവഹാരികജഗത്) ആദർശമായ ഭാവരൂപത്തിന്റെ (പാരമാത്മികജഗത്തിന്റെ) ഏകദേശമായ അനുകരണമാകുന്നു.¹ 'എഇദോസ്' (=ഭാവം) അല്ലെങ്കിൽ 'ഇദേആ' (=ഭാവരൂപം) എന്ന പദങ്ങൾ 'നൊജുത്' (=ധീഗമ്യം) അല്ലെങ്കിൽ 'അദേമത്' (=അഭൗതികം) എന്ന വിശേഷണം ചേർന്നാണ് പ്ലതോൻ പ്രയോഗിച്ചിരിക്കുന്നത്.²

അഭൗതികവും, ശുദ്ധധീഗമ്യവുമായ ആദർശം ശ്രേഷ്ഠസദൃപമാണെന്നും, ഭൗതികവും, ഇന്ദ്രിയഗ്രാഹ്യവുമായ പ്രാകൃതരൂപം അസദാകാരമാണെന്നും പ്ലതോൻ പറയുന്നു. ശ്രേഷ്ഠസദൃപത്തിന്റെ ദൂരവർത്തിയായ, അപൂർണ്ണമായ, ഏകദേശാനുകരണം മാത്രമാണ് പ്രാകൃതവസ്തുജാലം.³ കല അല്ലെങ്കിൽ കാവ്യം അസദൃപമായ പ്രാകൃതലോകത്തിന്റെ ദൂരവർത്തിയും, അപൂർണ്ണവുമായ ഏകദേശാനുകരണമാണ്. അപ്പോൾ വാസ്തവമായ സദൃപത്തിൽനിന്ന് ഇരട്ടി അപൂർണ്ണമായി നടക്കുന്ന ഏകദേശാനുകൃതിയായ കല അല്ലെങ്കിൽ കാവ്യം സത്യമല്ല-അസത്യമാണ്. സത്യമല്ലാത്തത് ത്യാജ്യമാണല്ലോ.

ദാർശനികമായ ഈ പശ്ചാത്തലത്തിലാണ് പ്ലതോൻ കാവ്യനിരാസത്തിന്റെ മുഖ്യമായ ഹേതു ഉന്നയിക്കുന്നത്. കല (കാവ്യം) പ്രാകൃതലോകത്തിന്റെ അനുകരണമാണെന്ന ധാരണ പ്ലതോൻ മുമ്പുതന്നെയും ഗ്രീക്കുമാനസത്തിൽ ഉറച്ചുകഴിഞ്ഞിരുന്നു.⁴ അതുകൊണ്ട്, കാവ്യം അനുകരണമാണെന്ന മതം പ്ലതോനും അരിസ്റ്റോതലേസും സ്വീകരിക്കുന്നുണ്ട്. അനുകരണശബ്ദത്തിന്റെ അർത്ഥത്തെ സംബന്ധിച്ചാണ് ഇരുവരുടേയും മതഭേദം. ഭേദരഹിതമായ ആദർശമാണ് പ്ലതോൻ ദർശിച്ചതെങ്കിൽ, പരിവർത്തനശീലമായ വാസ്തവികതയിലാണ് അരിസ്റ്റോതലേസിന്റെ ശ്രദ്ധ പതിഞ്ഞത്. പരിഭ്രമ്യമാനമായ ജഗത്തിലെ ഓരോ ജാതിയിൽപെട്ട വ്യക്തികളെല്ലാം ഒരൊറ്റ ഭാവരൂപത്തിന്റെ പകർപ്പാണെന്നും, മൂലവുമായി ഓരോന്നിനും പൊരുത്തപ്പെടുവുള്ളതിനാൽ, അവ അന്യോന്യം വേറെ വേറെ ആയി പ്രതീതമാക

1. G- E- Field; The Philosophy of Plato (1956) p 44

2. A- E- Taylor: Varia Socratica (Oxford) p 176-267

3. P- Natrop: Platons Ideenlehre p 1 (also Ritter: The Essence of Plato's philosophy)

4. Finsler: Platon and die Aristotelische Poetik p: II

നവെന്നും പ്ലൂതോൻ സ്ഥാപിച്ചു. കുതിർ കുതിരയാവാൻ, കഴുത കഴുതയാവാൻ, ത്രികോണം ത്രികോണമാവാൻ പ്രമാണമായ വസ്തുവുണ്ടെന്ന് അരിസ്റ്റോതലൈസും സമ്മതിക്കുന്നു. എന്നാൽ മൂല വസ്തുവിന് സ്വന്തം പകർപ്പുണ്ടാക്കുവാൻ കെല്പുണ്ടെന്നു അരിസ്റ്റോതലൈസു കരുതുന്നില്ല. പ്ലൂതോന്റെ പ്രത്യയങ്ങൾക്കു പകരം, അദ്ദേഹം പദാർത്ഥങ്ങളുടെ 'സാരതത്ത്വം' ആവിഷ്കരിച്ചു. അരിസ്റ്റോതലൈസിന്റെ സാരതത്ത്വം ഓരോ പദാർത്ഥത്തിലുമുണ്ട്; പ്ലൂതോന്റെ പ്രത്യയം ജാതിയിലാണുള്ളത്. പദാർത്ഥങ്ങളുടെ തത്ത്വം, പരിവർത്തനശീലമല്ലാത്ത അംശം, പദാർത്ഥങ്ങളിൽനിന്നു ഭിന്നമല്ല, ബാഹ്യമല്ല; അവയിൽതന്നെ നിഹിതമാണ്. നാം കാണുന്നത് വസ്തുവിന്റേയും ആകാരത്തിന്റേയും സംയുക്തമായ രൂപമാകുന്നു. ¹ ദാർശനികമായ ഈ പശ്ചാത്തലത്തിനു ചേരുന്ന രീതിയിൽ, അരിസ്റ്റോതലൈസു കാവ്യനിരസത്തിനു സമാധാനം കാണുന്നു.

പ്ലൂതോന്റെ പേരു പറയാതെയാണ് ആക്ഷേപങ്ങൾക്കു സമാധാനം നൽകിയിരിക്കുന്നത്. കാവ്യം ജീവിതത്തിന്റെ (പ്രകൃതിയുടെ) അനുകരണമെന്നും. എന്നാൽ അനുകരണത്തിന്റെ അർത്ഥം ആക്ഷേപകൻ ധരിക്കുംപോലെ അല്ല. കാവ്യം ജീവിതത്തിന്റെ അനുകരണമാണെന്നുവെച്ചു, അത് ജീവിതത്തിന്റെ നിർജീവമോ, മങ്ങിയതോ ആയ നിഴലാണെന്നു കരുതിക്കൂടാ. ജീവിതവും അതിന്റെ അനുഭവങ്ങളും ചേർന്നതാണ് നമ്മുടെ അസ്തിത്വം. 'എന്റെ' ജീവിതത്തിലും അനുഭവത്തിലുംനിന്നു ഭിന്നമായി 'ഞാൻ' ഇല്ല. കവികളുടേയും കലാകാരന്മാരുടേയും നില ഇതിൽനിന്നു വ്യത്യസ്തവുമല്ല. എന്നാൽ അവരുടെ സംവേദനാസാമർത്ഥ്യം—സഹാനുഭൂതിയോടെ അനുഭവിക്കാനുള്ള ശക്തി—സാധാരണക്കാരുടേതിനെ അപേക്ഷിച്ച് സൂക്ഷ്മവും, ശീഘ്രഗ്രാഹിയും, പ്രഭുതവുമാകുന്നു. അവർ ഈ അനുഭവങ്ങളുടെ കലാരൂപമായ അനുകരണം സാധിക്കുമ്പോൾ, അതിൽ തങ്ങളുടെ കല്പനാവൈചിത്ര്യവും, സജ്ജനചാതുര്യവും, വ്യക്തിത്വവും കലർത്തി, അതിനെ സജീവവും, നവവുമാക്കുന്നു. അതിനാൽ, കവിയുടെ അനുകരണഫലം ജീവിതത്തിന്റെ മങ്ങിയതോ, നിർജീവമോ, അപൂർണ്ണമോ ആയ നിഴലല്ല. ഗ്രീസിലെ കവികളും, കലാകാരന്മാരും ഗ്രീക്ക് ഐതിഹ്യങ്ങളേയും, പുരാണങ്ങളേയും ആശ്രയിച്ചാണ് കാവ്യങ്ങൾ രചിച്ചിട്ടുള്ളത്. ഒരേ മൂലത്തെ ആധാരമാക്കി ചമച്ച ഇത്ര ഏറെ കാവ്യനാടകങ്ങൾ വേറും പകർപ്പാണെങ്കിൽ അവയെല്ലാം ഒരേ മാതിരി, അന്യോന്യം തിരിച്ചറിവാൻ വയ്യാതെ, സമാനമായിരുന്നേണ്ടതല്ല. വാസ്തവമതല്ല. ഒരേ കഥാവസ്തു വേറെ വേറെ കലാകാരന്മാരുടെ വ്യക്തിത്വവും, കല്പനാസാമർത്ഥ്യവും കലർന്ന്, വേറെ വേറെ ആകാരം കൊള്ളുമ്പോൾ,

¹ Harold Chermis: Aristotle's Criticism of Plato and the Academy. John Herman Randall Jr. Aristotle-ഇത്യാദി നോക്കുക.

ഓരോന്നും വേറെ വേറെ കലാരൂപങ്ങളായി നമ്മുടെ മുമ്പാകെ ആവിർഭവിക്കുന്നു.

‘മീമെസിസ്’ എന്ന ‘ഗ്രീക്കുശബ്ദത്തിന്റെ സമീപതമായ ഇംഗ്ലീഷ് രൂപാന്തരമായ ‘ഇമിറേഷൻ’ എന്ന പശ്ചാത്യത്തിലൂടെ കിട്ടാവുന്ന അർത്ഥമാണ് അനുകരണശബ്ദംകൊണ്ടു നാം ഗ്രഹിക്കാവുന്നത്. പൂതോന്നും, പൂവ്ഗാമികളും ‘മീമെസിസി’നു കൊടുക്കുന്ന അർത്ഥം ‘സദൃശമായ’ (= എഇകോൺ) പ്രതികൃതി എന്നാകുന്നു.¹ കല അനുകരണമാണെന്നു ഗ്രീക്കുധാരണയനുസരിച്ച്, കലാകാരന്മാർ അവനവന്റെ വേറെ വേറെ ഉപകരണങ്ങളുപയോഗിച്ച്, ബാഹ്യജീവിതത്തിന്റേയും പ്രകൃതിയുടേയും പകർപ്പുണ്ടാക്കുന്നു; ചിത്രകാരന്മാർ രൂപവും നിറവും, അഭിനേതാക്കൾ വേഷവും ആംഗ്യക്രിയയും വാക്കും, കവി ഭാഷയും പ്രയോഗിക്കുന്നു. പരമ്പരാസിലായ ഈ ശബ്ദം അങ്ക്വീകരിച്ചുകൊണ്ടുതന്നെ ഇതിൽ പുതിയ അർത്ഥം നിറയ്ക്കുകയാണ് അരിസ്റ്റോതലേസ് ചെയ്തത്.

അരിസ്റ്റോതലേസിന്റെ വ്യാഖ്യാകാരന്മാർ ഈ പുതിയ അർത്ഥം പല തരത്തിൽ വിശദമാക്കുന്നുണ്ട്. സാദൃശ്യസംവിധാനം അഥവാ മൂലപദാർത്ഥത്തിന്റെ പുനഃസൃജനമാണ് അനുകരണമെന്നു ചുച്ചർ പറയുന്നു.² മൂലവസ്തു എങ്ങനെയാണോ അതു് അങ്ങനെതന്നെ വീണ്ടും നിർമ്മിക്കുകയല്ല കല; ഇന്ദ്രിയങ്ങൾക്കു് അതെങ്ങനെ പ്രതീതമാകുന്നുവോ, അങ്ങനെ അതു വീണ്ടും വാർത്തപ്പെടുകയാണ് കലാശില്പം. തത്ത്വം ഗ്രഹിക്കുന്ന ചുരുിയല്ല കലയെ അറിയുന്നതും അനുഭവിക്കുന്നതും; പ്രത്യുത ഭാവുകതയുടേയും, മനസ്സിന്റേയും പ്രതിമാവിധായകമായ സാമർത്ഥ്യമാണ് കലയുടെ അനുഭവകേന്ദ്രം.³ പ്രകരണവും, അർത്ഥയോജനാനിയമവും നോക്കി ഗിലബർട്ട് മർറേ ഇങ്ങനെ വ്യാഖ്യാനിക്കുന്നു:—⁴ “പൊഎതേസ്” എന്നതാണ് കവിയെ കുറിക്കുന്ന ഗ്രീക്കിലെ മൂലശബ്ദം. അതിന്റെ മുഖ്യമായ അർത്ഥം കർത്താ (= രചിക്കുന്നവൻ) എന്നാണ്. അപ്പോൾ കവിയുടെ പ്രകരണത്തിൽ, അനുകരണശബ്ദത്തിന്റെ നേരായ അർത്ഥം അനുകരിച്ചു സൃഷ്ടിക്കുന്നവൻ എന്നാകുന്നു. ‘ത്രോഇത്ത-ഡംസനം’ നടത്തിയ ആളല്ല ‘ത്രോഇത്ത-ഡംസനം’മെന്നു കാവ്യം രചിച്ച കവി; അയാൾ ത്രോഇത്ത-ഡംസനമെന്ന യഥാർത്ഥസംഭവത്തിന്റെ അനുകർത്താ മാത്രമാണ്; രചയി

-
- 1. Plato: Republic 395
 - 2. S. H. Butcher: Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art p. 118
 - 3. Ibid p. 120
 - 4. Gilbert Murry- Preface (p. 8-9) to Bywater's- Aristotle: On the Art of Poetry (1959)

താപോ, കർത്താപോ അല്ല. അതുകൊണ്ട്, 'പോഎതേസ' (=കവി) എന്ന ശബ്ദത്തിന്റെ അഭിഷ്ടമായ അർത്ഥം കർത്താവെന്നല്ല—അനു കർത്താവെന്നാകുന്നു. കല അനുകരണമാണെന്ന ധാരണ ഗ്രീക്കുഭാഷയിൽ ഉണ്ടായത് ഈ അടിസ്ഥാനത്തിലാണ്. സ്വാഭാവികവുണ്ടെന്നയില്ലാത്ത ജീവിതാനുഭവത്തിന്റെ പുനർനിർമ്മാണമാണ് അനുകരണമെന്നു വേറൊരു വ്യാഖ്യാതാവ് പറയുന്നു.¹ പ്രായേണ എല്ലാ ഭാഷ്യകാരന്മാരും ഈ രീതിയിലാണ് അനുകരണശബ്ദത്തിന് അർത്ഥമെഴുതുന്നത്.²

പ്രാകൃതമായ വസ്തുവിന്റെയോ, സംഭവത്തിന്റെയോ, ഭാവനയുടേയോ ആകാരം അല്ലെങ്കിൽ ഭാവചിത്രം അതേമാതിരി ചിത്തത്തിൽ പതിയുന്നു. മൂലവസ്തുവോ, മൂലസംഭവമോ, മൂലഭാവനയോ മറഞ്ഞതിനുശേഷവും അതിന്റെ ആകാരം അല്ലെങ്കിൽ ഭാവചിത്രം ചിത്തത്തിൽ അവശേഷിക്കുന്നു; ഓരോ വ്യക്തിയുടേയും ചിത്തത്തിൽ അവശേഷിക്കുന്ന ചിത്രം, അവന്റെ ഇന്ദ്രിയങ്ങൾക്കുള്ള ശേഷിയും തഴക്കവും പോലെ വേറെ വേറെ ആയിരിക്കും. ശബ്ദം വസ്തുവിന്റെ പ്രതീകമാണ്; എന്നാൽ ചിത്തത്തിൽ പതിഞ്ഞ് അനുഭവമായി മാറിക്കഴിഞ്ഞ ചിത്രം പ്രതീകമല്ല. മൂലവസ്തുവിന്റെ അസ്തിത്വം രണ്ടുതരത്തിലാണ് പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത്. ഒന്ന് ബാഹ്യമായ നില; മററത് അന്തരങ്ഗമായ നില. ബാഹ്യമായ നില ലോപിച്ചതിൽ പിന്നെയും അന്തരംഗമായ നില (അനുഭൂതി) ഉണ്ടായിരിക്കും; അതു ലോപിക്കുന്നില്ല. അതു നിജ്ജീവമായ സ്ഥിതിയല്ല. വിചാരം, സങ്കല്പം, ആവിഷ്കരണസാമർത്ഥ്യം മുതലായവ അതിൽ പ്രവേശിക്കുമ്പോൾ, അതിന്റെ മാനസികമായ പ്രതിമാനിർമ്മാണം നടക്കുന്നു. അതാണ് പുനഃസർജ്ജനം; (= അനു = പുനഃ + കരണം = സർജ്ജനം). പ്രതീയമാനമായതിനെ സംഭാവ്യവും ആദർശവുമായ ഭാവതത്ത്വത്തിൽ മാറ്റിയിട്ട്, നിറവും രൂപവും ചേർത്തു വീണ്ടും നയനഗോചരമാക്കുമ്പോൾ അതു ചിത്രമായി പരിണമിക്കുന്നു,—സ്വരം ഇണക്കി ശ്രവണഗോചരമാക്കുമ്പോൾ അതു സംഗീതമായ്കീടും,—ഭാഷയെ ഉപകരണമാക്കിയാലതു കാവ്യമാകും. കാവ്യത്തെ അഭിനയത്തിലൂടെ വെളിപ്പെടുത്തിയാലതു നാടകമായ്കീടും. മൂലത്തിൽ എല്ലാം അനുകരണം തന്നെ. അതാണ് കല:

കാവ്യാത്മകമായ അനുകരണത്തിന്റെ വിഷയം പ്രകൃതി അഥവാ ജീവിതമാണെന്നു പറയുമ്പോൾ ഗ്രഹിക്കേണ്ടതു് അതിന്റെ നാമരൂപം

1. L. J. Potts- Aristotle on the Art of Fiction

2. Fyfe- Aristotles Art of Poetry. Margoliouth. The Poetics of Aristotle. Pickard. Aristotle on the Art of Poetry. Owen. Aristotle on the Art of Poetry. An Analytic Commentary and Notes. Atkins. Literary Criticism in Antiquity, Greek ഇത്യാദി നോക്കുക.

ത്വകമായ വെറും ബഹിരങ്ഗാവസ്ഥയല്ല, പ്രത്യുത അന്തരംഗാവസ്ഥയായ വിചാരതത്ത്വം, അനുകൂതി, കല്പനാതത്ത്വം മുതലായവ കൂടെയാണ്. മൂലവസ്തുവിന്റെ വാസ്തവസ്ഥിതി നമുക്ക് അറിവില്ല. നാമറിയുന്നത് അതിന്റെ പ്രതീയമാനമായ രൂപമാണ്. ഇന്ദ്രിയങ്ങളാകുന്ന സാധനങ്ങളിലൂടെ നമ്മുടെ ഹൃദയത്തിൽ പതിയുന്ന പ്രഭാവമെന്തെന്നു നമുക്കറിയാവൂ. പ്രത്യക്ഷജ്ഞാനം അവിടെ എത്തി നില്ക്കുന്നു—മുന്നോട്ടുപോകുന്നില്ല. ആ പ്രതിബിംബത്തിൽ നമ്മുടെ കല്പനാത്മകവും, ഭാവാത്മകവും, വിചാരാത്മകവുമായ ചേതനപ്രഭാവം പകർന്നു, നമ്മുടെ അന്തർജഗത്തിൽ അതിന്റെ പുനഃസൃഷ്ടി സാധിക്കുവാൻ നമുക്കു സാമർത്ഥ്യമുണ്ട്. ചിത്രകലയ്ക്കും കാവ്യകലയ്ക്കും തമ്മിൽ ഭേദമുണ്ടാകുന്നത് ഇവിടെയാണ്. കാവ്യാനുഭവം മൂലത്തെ അപേക്ഷിച്ച് ഭവ്യതരവും, സാർവ്വഭൗമവുമായ ആനന്ദമുളവാക്കുന്ന പുനർന്നിർമ്മാണമാകുന്നു. ജീവിതം എങ്ങനെ ഇരിക്കുന്നു എന്നതിനെക്കാൾ ജീവിതം എങ്ങനെ ഇരിക്കേണമെന്നു ആദർശമാണല്ലോ മേന്മയുള്ള അനുകൂതി. ഇതാണ് കാവ്യനിർമ്മാണത്തിലെ അനുഭവത്തിന്റെ സൃഷ്ടിപരമായ കവികർമ്മം.

അനുഭവത്തിന്റെ അർത്ഥത്തിൽ എന്തൊക്കെ ഭേദമുണ്ടായിരുന്നാലും, കാവ്യം ഒരു തരം അനുഭവമാണെന്ന് പ്ലത്തോനും അരിസ്റ്റോതേലെയും സമ്മതിക്കുന്നുണ്ട്. ചിത്രകാരൻ പദാർത്ഥങ്ങളെ അനുകരിക്കുന്നു; സംഭവങ്ങളേയും മനുഷ്യരുടെ കാര്യവ്യാപാരങ്ങളേയും കവി അനുകരിക്കുന്നു. കലാകാരന്മാരൊക്കെ കാര്യജഗത്തിലെ പരിഭ്രമമാനമായവയെ അനുകരിക്കുന്നുവെന്നതാണ് വാസ്തവം. പക്ഷേ, അരിസ്റ്റോതേലെയുടെ ഇവിടെ മുഖ്യമായ ഒരു ഭേദം നിർദ്ദേശിക്കുന്നുണ്ട്. ചിത്രകാരന്റെ അനുഭവത്തിൽനിന്നു ഭിന്നമാണ് കവിയുടേതു്. സംഗീതത്തിലും നൃത്യത്തിലും നടക്കുംപോലെയാണ് കവിയുടേതു്—സംഗീതത്തിലും നൃത്യത്തിലും നടക്കുംപോലെയാണ് കാവ്യത്തിലെ അനുഭവം. കാവ്യത്തിലും ചിത്രത്തിലും ഒരേപോലെ അനുഭവം നടക്കുന്നുവെന്നാണ് പ്ലത്തോൻ പറയുന്നത്. ചിത്രം പ്രാകൃതപദാർത്ഥത്തിന്റെ നൈപകർപ്പുതന്നെ. സംഗീതം അതാണോ? നൃത്യം മനോവികാരങ്ങളേയും ചേഷ്ടകളേയും പ്രതിനിധീകരിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും, അതിലെ ലയവും, പ്രയത്നപ്രഭവമായ ലാവണ്യവും, പ്രാകൃതമായ ചേഷ്ടയുടേയും ഗതിയുടേയും പകർപ്പാണോ? അനുഭവപ്രകാരങ്ങളുടെ ഈഭേദം നിർദ്ദേശിച്ചിട്ട്, അരിസ്റ്റോതേലെയുടെ സാമാന്യത്തിൽനിന്നു വിശേഷത്തിലേയ്ക്കു കടക്കുന്നു; ഏതിലൂടെ, എന്തിനെ, എങ്ങനെ അനുകരിക്കുന്നു എന്ന പ്രശ്നം ഉന്നയിച്ചുകൊണ്ട്, തദ്വാരാ അനുകൃതികളെ വർഗ്ഗംതിരിച്ചു നിർത്തുന്നു. സാധനം, വിഷയം, രീതി എന്നു അടിസ്ഥാനത്തിൽ അനുഭവത്തെ മൂന്നു വർഗ്ഗത്തിൽ പകർക്കുന്ന പ്രക്രിയയിൽനിന്നാണ് സാഹിത്യസിദ്ധാന്തത്തിലെ വംശക്രമമനുസരിച്ച വിഭാഗംഉടലെടുത്തതു്.

അരിസ്റ്റോതേലിന്റെ പ്രതിപാദ്യമായ അനുകരണ പ്രകാരത്തിന്റെ സാധനം ഭാഷയാകുന്നു. തന്റെ വിഭവപനത്തിന് വിഷയമാകുന്ന കലയ്ക്കു ഇനിയും ചേരിട്ടിട്ടില്ലത്രേ! അതിനാൽ സൗകർഷ്യം അതിനു കാവ്യമെന്നു ചേരിടുന്നു. കാവ്യമെന്നു കേൾക്കുമ്പോൾ ഒന്നാമതു തോന്നുന്ന അർത്ഥം 'പദ്യമയ'മെന്നാണല്ലോ. എന്നാൽ കാവ്യം ഗദ്യത്തിലും പദ്യത്തിലുമാകാമെന്നു അദ്ദേഹം ഇവിടെ ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്നു. ഭാമഹൻ കാവ്യാലങ്കാരത്തിൽ പറയുമ്പോലെ, "ശബ്ദാതമൗ സാഹിത്യൗ കാവ്യം ഗദ്യം പദ്യം ച തദ്വിധാ" = അർത്ഥവും ശബ്ദവും ചേർന്നതാണ് കാവ്യം, അതു് ഗദ്യത്തിലും പദ്യത്തിലും രണ്ടു തരത്തിലുമുണ്ട്. അർത്ഥവും ശബ്ദവും ചേർന്നതാണല്ലോ ഭാഷ. ഭാഷയെ ഉപകരണമാക്കി ചെയ്യുന്ന അനുകരണമാണ് കാവ്യം. ഭാഷ ഗദ്യമാവാം, പദ്യവുമാകാം. വെറും വൃത്തം കാവ്യതമല്ല. സംഗീതമല്ലാത്ത പദ്യം കാവ്യസാധനമാണെന്നു പറയാമെങ്കിലും, ഗദ്യത്തിലും സത്കാവ്യം ചമയ്ക്കാമെന്നു ദൃഢമായ മതം പാശ്ചാത്യഭേദങ്ങളിൽ ഒന്നാമതായി പ്രഖ്യാപിച്ചതു് അരിസ്റ്റോതേലിനു് ആണ്. അത്യന്തം ചുരുങ്ങിയ ഈ വിഷയാന്തരഗമനം വിശുദ്ധമായ സാഹിത്യസിദ്ധാന്തത്തിന്റെ സ്വരൂപം സൂചിപ്പിക്കുന്നു എന്നു എടുത്തുപറയേണ്ടിയിരിക്കുന്നു.

ശുദ്ധമായ സാഹിത്യം അല്ലെങ്കിൽ നിർവ്വചനമായ കാവ്യരൂപം വിട്ടു്, അടുത്തതായി അനുകരണത്തിന്റെ വിഷയം പരിഗണിക്കുന്നു. കാവ്യത്തിന്റെ വിഷയം സഭചഷ്ടരായ മനുഷ്യരാണെന്നു അദ്ദേഹം പറയുന്നു. ഈ വിഭവപനം ഗീതികാവ്യത്തെ കാവ്യമാക്കി എണ്ണാതെ അവതരിപ്പിക്കുന്നതാകകൊണ്ടു്, സമുചിതമായിട്ടുണ്ടു്. സഭചഷ്ടരായ മനുഷ്യരെ നാനാവിധം എന്തെങ്കിലും ചെയ്യുന്നവരെന്നല്ല. മനുഷ്യസ്വഭാവത്തെ ആശ്രയിച്ചു നടക്കുന്ന കാര്യങ്ങളും, മനുഷ്യജീവിതത്തിൽ സംഭവമായിരിക്കുന്ന സംഭവങ്ങളുമെന്നാണ് അതിന്റെ അഭിഷ്ടമായ അർത്ഥം. ഒറ്റ ശബ്ദത്തിൽ അതിനു് കഥാവസ്തു എന്നു ചേരിടാം. കഥാവസ്തുവിന്റെ പ്രാണൻ മാനുഷധർമ്മമാകുന്നു-മാനവതത്വമാകുന്നു. അപ്പോൾ കാവ്യാനുകരണങ്ങളെ അവയിൽ അടങ്ങിയിരിക്കുന്ന മാനവതത്വമനുസരിച്ചു് വർഗ്ഗം തിരിച്ചു പരിഗണിക്കാമെന്നു സിദ്ധിക്കുന്നു. മാനവതത്വത്തിന്റെ വർഗ്ഗീകരണം അതിന്റെ നന്മയും തിന്മയും നോക്കിയാണ് ചെയ്യാവുന്നതു്. അതുകൊണ്ടു്, മനുഷ്യരെ അവരുടെ യഥാർത്ഥജീവിതത്തിൽനിന്നു് ശ്രേഷ്ഠരാക്കിയോ, നികൃഷ്ടരാക്കിയോ, അല്ലെങ്കിൽ വാസ്തവത്തിലുള്ളതുപോലെയോ അനുകരിക്കുകയാണ് കാവ്യങ്ങൾ ചെയ്യുന്നതു്. ഇതിൽ മൂന്നാമത്തെ അനുകരണസ്വരൂപം നിർദ്ദേശിച്ചിട്ടു്, അരിസ്റ്റോതേലിനു് അതു് അവഗണിക്കുന്നു; മറ്റു രണ്ടുമാണ് അദ്ദേഹം ഗീകരിക്കുന്ന രൂപം. അങ്ങനെ കാവ്യത്തിൽ മനുഷ്യരെ ഉത്തമന്മാരോ, അധമന്മാരോ ആക്കി വർണ്ണിക്കുന്നുവെന്നു് സിദ്ധിച്ചു. ഗീതി (ഗ്രംഗാര) കാവ്യമല്ലാത്ത കാവ്യങ്ങളെ മുറയ്ക്കു ദുഃഖാന്താമണം, പ്രഹസനമെന്നും തരംതിരിക്കുകയാണ് ഈ വിഭവപനത്തിന്റെ പ്രയോജനം.

വ്യക്തികളെ, അവരുടെ യഥാർത്ഥമായ രൂപത്തെ അപേക്ഷിച്ച്, അധമനാരായി പ്രഹസനത്തിലും, ഉത്തമനാരായി ദുഃഖാന്തനാടകത്തിലും അവതരിപ്പിക്കുന്നു. ഈ വർഗ്ഗീകരണം ചില വൈഷമ്യങ്ങൾക്കിടയാക്കുന്നുവെന്നു അരിസ്റ്റോതേലൈസ് മറന്നുപോയി. ദുഃഖാന്തനാടകത്തിലെ പാത്രങ്ങൾ സാധാരണ മനുഷ്യരെക്കാൾ സാമാന്യഗീകമായ നിലയിൽ ശ്രേഷ്ഠരാലായും കാണാവുണ്ട്. ഏളറിപിദേസിന്റെ ഹിപ്പോല്യൂതുസ് നാടകത്തിൽ, ദേവതകൾ സ്ത്രീകളെ സൃഷ്ടിക്കുകയായിരുന്നുവെന്നു ഹിപ്പോല്യൂതുസ് പറയുന്നു. ഈ കഥനം ദുഃഖാന്തപാത്രത്തിന്റെ ഔദ്യോഗ്യത്തിനും ആഭിജാത്യത്തിനും നിരക്കാത്തതാണ്. അരിസ്റ്റോപേനസിന്റെ 'മെസ്'-മോഫോറി അസുസേ'യിലെ ഏളറിപിദേസിന്റെ ചിത്രീകരണം ഉപഹാസ്യമാണെന്നു പറഞ്ഞുകൂടാ.

രീതിയെ ആസ്പദിച്ച വർഗ്ഗീകരണം ലഘുവാണ്. ആഖ്യാനാത്മകമെന്നോ, പ്രദർശനാത്മകമെന്നോ ഏതു കാവ്യത്തെയും തരംതിരിക്കാമെന്നു അരിസ്റ്റോതേലൈസ് വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ട്. വിഷയത്തിൽ സമാനതയുണ്ടെന്നു തോന്നാവുന്ന കാവ്യങ്ങൾ രീതിയിൽ ഭിന്നമാകാമെന്നും, മറിച്ചു വരാമെന്നും, ഇതിൽനിന്നു സിദ്ധിക്കുന്നുണ്ടല്ലോ. ദുഃഖാന്തകവിയായ സൊഫോക്ലസിനെ ആ നിലയ്ക്കു ഹോമേരസിനു സമനാക്കികരുതാമെങ്കിലും, നാട്യകവിയെന്ന നിലയ്ക്കു അയാൾ അരിസ്റ്റോപേനസിനു തുല്യനാകൂ.

കാവ്യങ്ങളുടെ ഈ വർഗ്ഗീകരണം കൊണ്ട് അരിസ്റ്റോതേലൈസ് തന്റെ മുഖ്യമായ പ്രതിപാദ്യത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലം ഒരുക്കുന്നു. ദുഃഖാന്തനാടകമാണല്ലോ പ്രസ്തുത ഗ്രന്ഥത്തിന്റെ പ്രധാനമായ വിഷയം. അതിനിടയ്ക്ക്, കാവ്യത്തിന്റെ ഉദ്ദേശത്തെയും വികാസത്തെയും സംബന്ധിച്ച മനഃശാസ്ത്രപരമായ ഒരു വിവേചനം കൂടി ചേർക്കുന്നുണ്ട്. ആ ചർച്ച ദുർബ്ബലവും, അല്പം അവധാനശൂന്യവും, അസ്സഷ്ടവുമാണെന്നു മാത്രമല്ല, അതിന് സംഗതമായ നിഷ്പ്രയത്നത്തിലെത്താൻ വയ്യാതാകയും ചെയ്യൂ. അനുകരണമെന്ന ശബ്ദത്തിന്റെ നിവൃത്തിയെന്ന മട്ടിൽ ഇതുവരെ നൽകിയ വിശദീകരണം അരിസ്റ്റോതേലൈസിന്റെ ക്രാന്തദൃഷ്ടിക്ക്, പ്രഗല്ഭരായ്ക്കുവെങ്കിലും, ബൌദ്ധികസമത്കർഷണത്തിനും യോജിച്ചതായിരുന്നുവെന്നു സഹർഷം സമ്മതിക്കാം. എന്നാൽ ഇവിടെ എത്തിയിട്ട്, കാവ്യഹേതുവിന്റേയും കാവ്യവികാസത്തിന്റേയും മനഃശാസ്ത്രഗതമായ പ്രതിപാദനത്തിലേർപ്പെട്ടപ്പോൾ, അരിസ്റ്റോതേലൈസ്, താനറിയാതെ തന്നെ, അനുകരണത്തിന്റെ പഴയ അർത്ഥത്തിൽ മടങ്ങി എത്തുന്ന ദയനീയമായ ഗതി കേടിൽ കുടുങ്ങിപ്പോയി.¹

¹ പ്ലൂതോന്റെ കാവ്യനിരീക്ഷണപ്രകാരം കൂടുതൽ വിശദമാക്കേണ്ട ആവശ്യമുണ്ടെന്ന് എനിക്കു തോന്നുന്നു. 'പോളിതേഇആ' ഒന്നാം പുസ്തകത്തിൽ പ്ലൂതോൻ എല്ലാ കാവ്യങ്ങളെയും അടക്കി നിരസിക്കുന്നുവെന്നു

കാവ്യത്തിന്റെ കാരണവും വികാസവും പ്രയോജനവും

എങ്കിലും ലളിതകലകളെല്ലാമെന്നപോലെ, കാവ്യവും മനുഷ്യ ബുദ്ധിയുടെ സ്വതന്ത്രമായ രചനയാണെന്നു മതമാണ് പ്രകരണത്തിൽ നിന്നു സിദ്ധിക്കുന്നത്. കാവ്യകാരണം ഈശ്വരപ്രേരണയാണെന്ന പ്രാചീനമായ ധാരണ അരിസ്റ്റോതലസ് സ്വീകരിക്കാൻ തയ്യാറല്ല.¹

സാധാരണ ധാരണ ശരിയല്ല. [നോക്കുക: J Tate: Imitation in Plato's Republic. Classical Quarterly July-October 1932] 'പോളിതേ ഇആ' 665 a-ൽ 'ഓദേ മീമിതികോസ.പൊഇതീസ്' = അനുകരണ ശീലനായ കവി എന്ന്, 'കവി' (= പൊഇതീസ്) എന്ന നാമത്തിന്റെ വിശേഷണമായി 'അനുകരണശീലനായ' (= മീമിതികോസ്) എന്ന പദം കാണുന്നു. "അനുകരണശീലനായ കവി വിവേകബുദ്ധിക്കുടനീളം നല്ല. അയാളുടെ വേഴ്ച മനുഷ്യന്റെ വികാരപരമായ ഭാവനകളോടും, മറ്റു പ്രാകൃതപ്രവണതകളോടും. അയാൾ അതുവഴി ജനസാമാന്യത്തിൽ പ്രസിദ്ധനാകുമെങ്കിലും, അയാൾക്കു പരമാർത്ഥജ്ഞാനവുമായി ബന്ധമില്ല"—എന്നു പ്ലതോൻ അവിടെ വിശദമാക്കുന്നു. അപ്പോൾ 'അനുകരണശീലരല്ലാത്ത കവികൾ, ഉണ്ടെന്നു വരുന്നു. അവരുടെ കാവ്യം പ്ലതോൻ നിരസിക്കുന്നില്ല. ആർഷകവി (Inspired Poets) കളും അനുകരണശീലരായ കവി (Imitative Poets) കളുമുണ്ടെന്നു മതാശ്രയിക്കേണ്ടതാണ്. ആർഷകവി=നേരിട്ട ദർശിച്ച, തത്പരനിൽ, ആപ്തകവി. "ദേവസ്യ പശ്യ കാവ്യം ന മമാര ന ജിത്യതി"—അഥർവ്വവേദം 10. 8. 32 = 'ദിവ്യന്റെ കാവ്യം നാശരഹിതവും, ജിണ്ണിക്കാത്തതുമാണ്, അതു ദർശിക്കുവിൻ' എന്നു വേദത്തിൽ ദിവ്യകവിയെ പറ്റി ഓതു. പ്ലതോൻ അത്തരം കാവ്യത്തെ നിഷേധിക്കുന്നില്ല. [കാവ്യം = കവി+ഷ്യത്. കവികർ]

1. ദൈവികപ്രേരണയാണ് കാവ്യകാരണമെന്നു യവനന്മാർ വിശ്വസിച്ചുവന്നു. 'മ്യസേസ്' കലകളുടേയും വിദ്യകളുടേയും അധീഷ്ഠാതാക്കളായ ദേവതകളാണ്. ഒമ്പതു മ്യസേസുകളുടെ പട്ടിക ഐതിഹ്യങ്ങളിലുണ്ട്. ഓരോ ദേവതയുടെ പേരും അതാതു ദേവത അധീഷ്ഠാതാവായിരിക്കുന്ന കല (വിദ്യ)യും ഇങ്ങനെ സംഗ്രഹിക്കാം:—(1) കല്പിയപീ—മഹാകാവ്യം. (2) ക്ലിദാ—ഇതിഹാസം. (3) യുദപി—പുല്ലാങ്കുഴൽ. (4) മെല്ലോമനി—ഓലോത്തനാടകം. (5) തെർപ്ലികോരീ—ഗുര്യം. (6) ഐരാതീ—വീണ. (7) പോളിഹിമ്നിആ—മതകാവ്യവും ഗാഥയും. (8) യറാനീആ—ജ്യോതിഷം. (9) ഒഥാലിയാ—പ്രഹസനം. സരസ്വതി നാവിൽ വന്നു വസിച്ചാൽ കവിത സ്വയം പ്രവഹിക്കുമെന്നു ഭാരതീയ ധാരണപോലെ, ഈ പട്ടികയിലെ അതാതു

അനുകരണവാസനയും, സാമഞ്ജസ്യംനേടാനുള്ള പ്രതിപത്തിയും, മനുഷ്യനിൽ നൈർവ്യാസ്യമാണ്. അനേകതലത്തിൽ ഏകതാപം സ്ഥാപിച്ചു, ജീവിതത്തിൽ ലയം വരുത്തുന്ന പ്രവൃത്തിയും മനുഷ്യന്റെ കൂടെപ്പിറവിയായാണ്. രണ്ടും ചേർന്നു കാവ്യകാരണമായ നൈർവ്യാസ്യതയ്ക്കു വികാസം വരുത്തുന്നു. പ്രയത്നംകൊണ്ടു ഇവയ്ക്കു കൂടുതൽ ശക്തിയുണ്ടാക്കാവുന്നതുമാണ്¹.

കാവ്യത്തിന്റെ സ്വരൂപത്തിനും കവിയുടെ ഇപ്രകാരമുള്ള സ്വഭാവത്തിനും തമ്മിൽ അവിഭേദ്യമായ ബന്ധമുണ്ട്. വക്ത്രാക്ഷി ജീവിത

കലയുടെ അധിഷ്ഠാതാ കലാകാരനിൽ പ്രവേശിച്ചാൽ ആ കല താനേ പ്രകടമാകുമെന്നതാണ് ഗ്രീക്കുധാരണ.

ഹോമേറസ് 'ഓഡ്യസ്സെഇയ്ക്ക'യുടേയും 'ഇലിയാഡി'ന്റേയും മംഗളശ്ലോകത്തിൽ തന്നിട്ടു കാവ്യമെഴുതാൻ പ്രേരണ തരണമെന്ന് സേതുസിന്റെ പുത്രിയോടും ദേവിയോടും പ്രാർത്ഥിക്കുന്നു.

"കവികളുടെ കൃതികൾ മേധാശക്തിയിൽനിന്നു വന്നവയല്ല. കവികൾ ദേവപുത്രന്മാരെയോ, ആകാശഭാഷണത്തെയോ പോലെ പരപ്രേരിതരാണ്" — എന്ന് സോക്രേറ്റസ് പറയുന്നു. Apology 22 c നോക്കുക.

"കാന്തം ഇരുമ്പുമോതിരത്തെ ആകർഷിക്കുന്നു. ആകൃഷ്ടമായ ഇരുമ്പുമോതിരം കാന്തത്തിന്റെ ശക്തിക്കു വിധേയമാകയാൽ മറ്റൊരു ഇരുമ്പുവളയത്തെ അതു് ആകർഷിക്കുന്നു. അതുപോലെ വാഗ്ദേവിയുടെ പ്രേരണയാൽ കവി ആവിർഭവിക്കുന്നു. ആ കവി മറ്റൊരു കവിക്ക് പ്രേരണ നൽകുന്നു. കവിപരമ്പര ഇങ്ങനെ വളരുന്നു." പ്ലത്തോന്റെ Ion- 533d

[ബനിദത്തോ ക്രോമേയുടെ പ്രാതിഭാസ്യപ്രേരണയുമായി ഈ സന്ദർഭം താരതമ്യം ചെയ്യുക.]

1. കവിതയുടെ ഉറവിടം വസ്തുതയായ വികാരോദ്ഭവത്തിലും, വ്യക്തിയുടെ സ്വാതന്ത്ര്യമെന്ന ബുദ്ധിമായാമോഹത്തിലും ഒളിഞ്ഞിരിക്കുന്നുവെന്ന് ക്രിസ്റ്റോഫർ കാഡ്വെൽ സ്ഥാപിക്കാൻ ശ്രമിച്ചിട്ടുണ്ട്.

(Christopher Caudwell: Illusion and Reality). സഫലമാകാത്ത ഈ ശ്രമത്തിനു ആശ്രയമായിരിക്കേണ്ട മാർക്സ് സിദ്ധാന്തം അത്ര ഉറച്ചതല്ല.

"Certain periods of highest development of art stand in no direct connection with the general development of society, nor with the material basis and the skeleton structure of its organisation. Witness the example of the Greeks as compared with the modern nations or even Shakespeare." (Karl Marx: Critique of Political Economy, tr. N. I. Stone P. 310) എന്ന് മാർക്സ് തന്നെ പറയുമ്പോൾ കാവ്യകാരണം അന്യത്ര അന്വേഷിക്കുന്നതിൽ അപാകതയില്ലെന്നു തോന്നുന്നു.

ത്തിൽ കുന്തകൻ പറയുംപോലെ “സ്വഭാവോ മുഖ്നി വർത്തതേ” —കാവ്യരചനയിൽ സ്വഭാവമാണ് മുഖ്യം. ഗംഭീരവും ഉദാർവുമായ സ്വഭാവമുള്ളവർ പുരാണകാവ്യം രചിക്കുന്നു. ക്ഷുദ്രസ്വഭാവികൾ ക്ഷുദ്രവിഷയവുമായി ബന്ധപ്പെടുന്ന വൃംശുകാവ്യം എഴുതുന്നു. കാവ്യം കവിയുടെ ജീവിതത്തിന്റെ ദർപ്പണമാണെന്നു നിരൂപകന്മാർ പറഞ്ഞത് ഈ ന്യായമനുസരിച്ചാവാം.

കാവ്യത്തിന്റെ ഉദ്ഭവത്തേയും വളർച്ചയേയും സംബന്ധിച്ച അരിസ്റ്റോതേലൈസിന്റെ പ്രതിപാദനം നമ്മെ ഒരു പരിണാമത്തിലും എത്തിക്കുന്നില്ല; ഇവിടെ അനുകരണത്തിന്റെ നിർമ്മാണാത്മകമായ അർത്ഥം അർത്ഥമാകുന്നുമില്ല. അതുകൊണ്ട് ഈ സന്ദർഭം മറ്റു പ്രകരണവുമായി ബലപൂർവ്വം ഇണക്കാതെ പോംവഴിയില്ല. താൻ വ്യക്തമാക്കാൻ ആഗ്രഹിക്കുന്ന ഭാവങ്ങളെ സഹാനുഭൂതിയോടെ തന്നിൽ ലയിപ്പിക്കുവാൻ കവി കഴിയാതെ വന്നാൽ, കാവ്യനിർമ്മാണം നടക്കുകയില്ല —നടന്നാൽ അതു കാവ്യമെന്ന പേർക്കുകയുമില്ല. നല്ല കാവ്യം രചിക്കാൻ കവിതൃണമായ പ്രതിഭ കൂടിയേ തീരൂ. എന്താണീ കവി പ്രതിഭ എന്നു വിശദമാക്കാൻ അരിസ്റ്റോതേലൈസ് കൂട്ടാക്കുന്നില്ല. കവി ക്ഷമാപാത്രങ്ങളുമായി താദാത്മ്യം പ്രാപിക്കുവാൻ കഴിയുന്ന അവസ്ഥയാണോ കവി പ്രതിഭ? പ്രതിഭ അഭ്യാസജന്യമാണോ? ഇത്യാദി പ്രശ്നങ്ങൾക്കു തൃപ്തികരമായ സമാധാനം ഗ്രന്ഥത്തിൽ ലഭ്യമല്ല.¹ കാവ്യനിർമ്മാണത്തിന്റെ സാഹചര്യത്തിന് ‘പ്രകൃതിദത്തമായ പ്രതിഭ’യും അല്പം വിക്ഷേപവും ആവശ്യമാണെന്നു അരിസ്റ്റോതേലൈസ് പറയുന്നു. ആ അവസ്ഥയിൽ കവിയുടെ സംവേദനസാമർത്ഥ്യം വ്യക്തിഗത (വിശേഷ)

1. പ്രതിഭ ദൈവികപ്രഭാവത്തിൽ നിന്നുണ്ടാകുന്ന അന്തഃസ്പർശത്തിയാണെന്നു ആദികാലത്തു കരുതിവന്നു. അതു പിന്നീട് പരജനിതമല്ലാതായിട്ട്, ആത്മാവിന്റെ വിക്ഷിപ്താവസ്ഥയായി മാറി. ‘റൊമാൻറിക് കാലത്തു ആ ധാരണയ്ക്കു പ്രാബല്യം കിട്ടി. ‘പൊയറ്റിക് ഇൻസ്പിറേഷൻ = കവിപ്രതിഭ—സഹൃദയനായ കവിയുടെ സംവേദനശക്തിയനുസരിച്ച് വളരുന്നുവെന്നു വിശ്വസിച്ചുപോരുന്നുണ്ട്. ഭാരതീയ മതമനുസരിച്ച് അതു രസാവേശം മൂലമുണ്ടാകുന്ന നിർമ്മാണശക്തിയും, തത്ത്വദർശനസാമർത്ഥ്യവുമാകുന്നു. “പ്രതിഭാ അപൂർവ്വനിർമ്മാണക്ഷമ പ്രജഞാ; തസ്യ വിശേഷാ രസാവേശവൈശദ്യസൗന്ദര്യകാവ്യനിർമ്മാണക്ഷമതം.” — അഭിനവഗുപ്തൻ.

“രസാനുഗുണശബ്ദാത്മചിന്താസ്തിമിതാത്മലേതസഃ

ക്ഷണം സ്വരൂപസ്സർശോത്ഥാ പ്രജ്ഞൈവ പ്രതിഭാ കവേഃ

സാ ഹി ചക്ഷുർഭഗവതസ്തുതീയമിതി ഗീയതേ

യേന സാക്ഷാത്കരോത്യേഷ ഭാവാംശൈശ്വര്യോക്യവർത്തിനഃ

മഹിമഭട്ടന്റെ വ്യക്തിവിവേകം

മായ അതിരുകടന്ന്, സാർവ്വഭൗമ (സാമാന്യ)മായ മണ്ഡലത്തിലേക്കു വ്യാപിക്കുന്നു; അപ്പോൾ വിക്ഷിപ്ത അയാളുടെ കല്പനാശക്തിയെ വിശേഷത്തിൽനിന്ന് സാധാരണത്തിലോട്ടു തള്ളിവിടുന്നു.

പ്രതിഭയുടെ ഈ രൂപം സത്കവിസാധാരണമായ ഉന്മാദസഹോദരമാണെന്നു ചിലർ പറയാറുണ്ട്. പ്ലതോന്റെ 'ഫെഡ്രസ്' എന്ന സംവാദത്തിൽ 'ഉന്മാദ' (മനീശ)ത്തെ പുകഴ്ത്തുന്നു. "ദേവതകളിൽനിന്നു ലഭിക്കുന്ന 'ഉന്മാദം' മനുഷ്യനിൽനിന്നു ലഭിക്കുന്ന സമചിത്തത (= സോഫ്രോസിനീ)യെക്കാൾ കമനീയമാണെന്ന് അതിൽ സോക്രതേസിനൊക്കെണ്ടു പറയിക്കുന്നു. സമചിത്തതയുടെ വിപരീതനിലയാണ് വിക്ഷിപ്ത; അതുതന്നെ ഉന്മാദം. ഈ ധാരണ ഗ്രീക്കുമാനസത്തിൽ പണ്ടുപണ്ടു വേരുന്നിയിരുന്നുവെന്നു തെളിയിക്കുന്ന സന്ദർഭമാണ് പ്ലതോന്റെ സംവാദങ്ങളിലെ തദ്വിഷയകമായ ചട്ട്.

കാവ്യത്തിന്റെ പ്രയോജനം ആനന്ദാനുഭവവും, ജ്ഞാനോപാജ്ഞനവുമാകുന്നു. നൈസർഗ്ഗികമായ ഹർഷോന്മാദം മനുഷ്യനെ പിടികൂട്ടുമ്പോൾ, ഒരുതരം ആശുക്തവിത അവനിൽനിന്നു സ്വയമേവ പൊട്ടിപ്പുറപ്പെടാറുണ്ടല്ലോ. അതിന്റെ ഹലം ആനന്ദാനുഭവമാണെന്നു ആരാണറിയാത്തത്? ജ്ഞാനം കൈവരുമ്പോൾ ഉണ്ടാകുന്ന അനുഭവവും അന്തതോഗതയാ ആനന്ദം തന്നെയാണ്. മനുഷ്യൻ എല്ലാം അഭ്യസിക്കുന്നതും അനുഭവം വഴിയാണ്. അനുകൂതമായ വസ്തുവിൽനിന്നു കിട്ടുന്ന ആനന്ദത്തിന്റെ സാർവ്വഭൗമത നൂനമല്ല. മൂലവസ്തുവിന്റെ മാനസിക സ്വരൂപം (വിചാരാത്മകമായ പ്രതിമ) പ്രത്യക്ഷപ്പെടുകയാണ്. അതിന്റെ അനുഭവമായ കാല്പനികപ്രതിമ (പ്രതിബിംബം) കാവും മുതലായ കലകളിലൂടെ സിദ്ധിക്കുന്നു. രണ്ടും താരതമ്യം ചെയ്യുന്ന അനുഭവമൂലമായ ചിത്തവൃത്തിയിൽ, സ്വപ്നധീഗമ്യംപോലെ ഒരുതരം അഭിജ്ഞാനം അനായാസേന ഉദിച്ചിട്ട്, "ഓഹോ, അതുതന്നെയാണല്ലോ ഇത്" എന്ന സന്തപ്തപ്താത്മകമായ അറിവു കൈവരുന്നു. അത് അനുഭവത്തിൽനിന്നു കിട്ടിയതാണെന്നു ബോധം നമ്മിൽ ഉണ്ടാക്കാതെ, ഭാവനാരൂപത്തിൽ അനുഭൂതിയായ്ക്കുന്ന സൂക്ഷ്മമായ അവസ്ഥാവിശേഷം സംജാതമാകുമ്പോൾ, പ്രത്യഭിജ്ഞയായ്ക്കുന്നു. അങ്ങനെ ലഭിക്കുന്ന പ്രത്യഭിജ്ഞയാണ് കാവ്യപ്രയോജനമായ ജീവിതാനന്ദം; ഭാരതീയകാവ്യശാസ്ത്രത്തിലെ സാധാരണത്തിനടുത്തുള്ള അനുഭവവിശേഷമാണത്. കുന്തകൻ പറയുമ്പോലെ, "കാവ്യാമൃതരസേനാന്തശ്ച മതാകാരോ വിതന്യതേ" — സഹൃദയൻ കാവ്യാനന്ദരസം നുകരുമ്പോൾ അന്തശ്ചമതാകാരം അനുഭവിക്കുന്നു. കാവ്യത്തിന്റെ അന്തിമമായ പ്രയോജനം ആനന്ദാനുഭവമാണെങ്കിലും, മറ്റുപ്രയോജനങ്ങൾക്കു സിദ്ധിച്ചുകൂടുന്നു അരിസ്റ്റോതേലിസിനു അഭിപ്രായമില്ല. എന്നാൽ അവ ആനന്ദംഗികമാണെന്നുമാത്രം.

പ്രസംഗവശാത് ഒരു കാഴ്ചകൂടി അരിസ്റ്റോതേലൈസ് വ്യക്തമാക്കുന്നു. കാവ്യത്തിലൂടെ കവി അസത്യം പ്രചരിപ്പിക്കുന്നുവെന്ന ആക്ഷേപത്തിന്റെ സമാധാനമാണത്. പ്ലൂതാർകസ് പ്ലേനേഫനേസും ആ ആക്ഷേപം ഉന്നയിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഇവിടെ, ഒന്നാമതായി, അരിസ്റ്റോതേലൈസ് സത്യത്തെ രണ്ടായി തരം തിരിക്കുന്നു: ഒന്ന്, വാസ്തവീകമായ (ശാസ്ത്രീയ) സത്യം; മറ്റൊന്ന് കാവ്യഗതമായ സത്യം. ഒന്നാമത്തേത് കാവ്യത്തിന്റെ വിഷയമേ അല്ല. തത്ത്വശാസ്ത്രജ്ഞന്മാർ ചെയ്യുംപോലെ സത്യത്തിന്റെ വാസ്തവമായ സ്വരൂപം അന്വേഷിക്കുക കവിയുടെ കടമയല്ല. ദർശനശാസ്ത്രത്തിന്റെ പ്രയോജനം കാവ്യംകൊണ്ടു നേടാമെന്നു ധരിച്ചതാണ് അസംഗതം. കവിയുടെ കർത്തവ്യം നടന്നു വെട്ടിക്കുകയല്ല; പ്രത്യുത നട്ടുകൊണ്ടിരിക്കുകയല്ല, സംഭാവ്യതയുടേയും ആവശ്യകതയുടേയും നിയമമനുസരിച്ച് സംഭവിക്കാവുന്നതു്, വെട്ടിക്കുകയാണ്. കവിയേയും ചരിത്രകാരനേയും തിരിച്ചറിയാത്തതാണ് രണ്ടാമത്തെ അസംഗത്യമെന്നു അരിസ്റ്റോതേലൈസ് വ്യക്തമാക്കുന്നു. ഇതിഹാസകാരൻ സംഭവിച്ചതു വിവരിക്കുന്നു, കവി സംഭവിക്കാവുന്നതു വെട്ടിക്കുന്നു.¹ അതിനാൽ കാവ്യത്തിന്റെ ദാർശനികതയുടെ പരിമാണം കൂടുതലും, അതിന്റെ സ്വരൂപം ഇതിഹാസത്തേക്കാൾ ഭൂതരവുമാകുന്നു. കാവ്യം സാമാന്യ(സാമ്യഭൗമ)ത്തിന്റെ ബോധം തരുന്നു; ഇതിഹാസം വിശേഷ (വ്യക്തിഗത)മായ ബോധമേ തരുകയുള്ളൂ. പേരും ആകാരവും കൊണ്ടു റിയണ വിശേഷവ്യക്തികളെ സാധനമാക്കിയിട്ട്, ഇത്തരം സാധാരണത്വം സാധിക്കുക കാവ്യത്തിന്റെ ലക്ഷ്യമാണ്.

സത്യത്തിന്റെ രണ്ടു രൂപങ്ങളിലൊന്നു വ്യാപകവും സാർവ്വഭൗമവും, മറ്റൊന്നു സീമാബദ്ധവും വിശേഷവുമാകുന്നു. സംഭവിച്ചതേതോ അതു ദേശകാലങ്ങളുടെ സംകീർണ്ണമായ അതിരുകൾക്കുള്ളിൽ ഒതുങ്ങി നിൽക്കുന്നതിനാൽ സീമാബദ്ധവും വിശേഷവുമാകുന്നു. ശാസ്ത്രീയഭാഷയിൽ പറയുന്നതായാൽ, യാഥാർത്ഥ്യമാകുന്നു. സംഭാവ്യത്തിന്റെ നില നേരേമറിച്ചാണ്. മനുഷ്യന്റെ ജീവിതസംവിധാനത്തിൽ യാതൊന്നും സംഭവിക്കാവുന്നതാണോ, അതു ദേശകാലങ്ങളുടെ അതിരിനുള്ളിൽ ഒതുങ്ങി നിൽക്കുന്നില്ല. അതിനാൽ, അതു വ്യാപകവും സാർവ്വഭൗമവുമാകുന്നു. അരിസ്റ്റോതേലൈസ് മനുഷ്യരുടെ ഏകതയിൽ വിശ്വസിക്കുന്നു—മാനവജീവനത്തിന്റെ അനവചിനതയിൽ വിശ്വസിക്കുന്നു. ആ ഏകതയുടെ അഭിവ്യഞ്ജനയാണ് സാമാന്യസത്യം. മനുഷ്യജീവനമൊന്നാണെന്നു നൈസ്തീകമായ അനുഭവവും, സാമാന്യസത്യവും.

1. കവിയുടെ ജോലി നടന്നതെങ്ങനെയോ അതങ്ങനെ ആവർത്തിക്കുകയല്ല, അതു ഇതിഹാസകാരന്മാർ ചെയ്യുന്നുണ്ട് എന്നു ധാന്യോലോകകാരൻ (8. 14) പറയുന്നു:—

“ന കവേരിതിവൃത്തമാത്രനിർവ്വാഹേണ കിഞ്ചിത് പ്രയോജനം, ഇതിഹാസാദേവ തത്സിദ്ധേഃ”

വേറെ വേറെ അല്ല. അതിനാൽ, കാവ്യത്തിലെ സാമാന്യസത്യം മാനവീയമായ സത്യമാകുന്നു. അതു യാഥാർത്ഥ്യത്തെക്കാൾ ഭവ്യവും മഹത്വമുള്ളതുമാണ്.

കാവ്യഗതമായ സത്യം വസ്തുഗതമായ സത്യമല്ല. നടന്നതും, നടക്കുന്നതുമേ സത്യമാകൂ എന്നു ധരിക്കരുത്. നടക്കാനിടയുള്ളതും, ജീവിതത്തിന്റെ നിയമമനുസരിച്ച് സംഭവിക്കാവുന്നതും സത്യമാകുന്നു—അനുഷ്ഠാനമുദായത്തിന്റെ ആദർശവും, അഭിലാഷവും, വിശ്വാസവും പരമ്പരാപ്രാപ്തമായ ധാരണയും സത്യമാണ്. വാസ്തവമായ ലോകത്തിൽ അയഥാർത്ഥവും അസംഭവവുമാണെന്നു തോന്നുന്നവ പോലും, ഏതെങ്കിലും ശുഭവും രമണീയവുമായ ഉദ്ദേശം നിമിത്തം പ്രേരിതമാകുമ്പോൾ, കാവ്യഗതമായ സാമാന്യസത്യമായിരിക്കും.

ദേവതകളേയും ആരാധ്യപുരുഷന്മാരെയുംപറ്റി കവികൾ കള്ളക്കഥകളും, ദുരാചാരവണ്ണനയും അവതരിപ്പിക്കാറുണ്ടെന്നു പരാതിയും പുതിയതല്ല. അത്തരം കഥകളും വണ്ണനകളും പരമ്പരാപ്രാപ്തമാണ്. കൂടാതെ ദേവതകളുടെ യാഥാർത്ഥമായ സ്വരൂപം തീരുമാനിക്കാൻ തത്ത്വജ്ഞാനത്തിനുപോലും കഴിഞ്ഞിട്ടില്ല. ആദർശമായിരിക്കേണ്ടുന്ന പുരാണപുരുഷന്മാരുടേയും, മറ്റു പാത്രങ്ങളുടേയും ദുരാചാരവും ദുർബ്ബലതയും, ധാർമികമായ അധഃപതനവും കാവ്യങ്ങളിൽ കാണുന്നതുകൊണ്ട്, അവ അധ്യുതാക്കളുടെ മനോവൃത്തിയെ മലിനപ്പെടുത്തുമെന്നു ആക്ഷേപവും സംഗതമല്ല. വികാരങ്ങളെ ബലംപ്രയോഗിച്ചു അമർത്തുകയോ, ഒളിച്ചുവെക്കുകയോ ചെയ്യുന്നതുകൊണ്ടുണ്ടാകാവുന്ന പലം പ്രതീക്ഷയ്ക്കു വിരുദ്ധമാകുമെന്നു ഉള്ളു. അതിനു പകരം, കാവ്യവണ്ണിതവും നാട്യപ്രദർശിതവുമായ അവയുടെ പ്രത്യക്ഷാനുഭൂതി അഭ്യുതാക്കളിലും, പ്രേക്ഷകരിലും ആ വികാരങ്ങളുടെ വിരോധനം (കാതാർസിസ്) സാധിച്ചിട്ട് അവയെ സമഞ്ജസമാക്കുന്ന നിലയിൽ ആത്മാവിനെ ഉയർത്തുന്നു. സത്കാവ്യത്തിന്റെ പ്രയോജനമിതാണ്, അരിസ്റ്റോതലൈസിന്റെ ഭാവവിരോധനസിദ്ധാന്തം സാഹിത്യ നിരൂപണത്തിന്റെ മനഃശാസ്ത്രപരമായ വിചയക്രിയയിലെ ഗൗരവമേറിയ ആവിഷ്കാരമാകുന്നു. വൈദ്യകലയിൽ അദ്ദേഹത്തിനുണ്ടായിരുന്ന പാരമ്പര്യം ഇവിടെ പ്രതിഫലിക്കുമ്പോലെ തോന്നുന്നു.

ദുഃഖാന്തനാടകം

ഗ്രന്ഥത്തിലെ പ്രധാനമായ പ്രതിപാദ്യം ദുഃഖാന്തനാടകമാണല്ലോ. അഥെൻസുയുഗത്തിന്റെ അനർഘസമ്പത്തായ ഗ്രീക്കുസാഹിത്യത്തിലെ ശിരോമണിയാണെന്നു പറയാവുന്ന ഈ ദൃശ്യകാവ്യം പാശ്ചാത്യദേശങ്ങളിൽ പുനരുത്ഥാനയുഗ (ക്രിസ്തുവർഷം 15-ാംശതക) ൽ ആവിർഭവിച്ച ദുഃഖാന്തനാടകമല്ല. ഗ്രീക്കു ദുഃഖാന്തനാടകത്തിനും, അർച്യാചീന ദുഃഖാന്തനാടകത്തിനും തമ്മിൽ, ഘടനയിലും സ്വഭാവത്തിലും ഭേദമുണ്ട്.

ദിയോനിസസ് ദേവതയുമായ ബന്ധമുള്ളതാണ് ഗ്രീക്കുദുഃഖാന്തനാടകത്തിന്റെ ഉദ്ഭവം. ആ ബന്ധം ദുഃഖാന്തനാടകപരമ്പരയിൽ നിരന്തരം കലർന്നുപോന്നു. അതിനാൽ, ഗ്രീക്കു ദുഃഖാന്തനാടകത്തിന് ഒരു തരം വിശിഷ്ടമായ ഗാംഭീര്യവും, ധാർമികപശ്ചാത്തലവും, ലക്ഷ്യസമുത്കർഷവുമുണ്ട്. ആധുനികരുടെ ധാരണയനുസരിച്ച ശോകാത്മകത്വം അതിൽ അനിവാര്യമല്ലെന്നു വരാമെങ്കിലും, മനുഷ്യന്റെ ജീവിതത്തെയും മരണത്തെയും സംബന്ധിച്ച പ്രധാനമായ പ്രശ്നങ്ങൾ, വിശേഷിച്ചു ദേവതകളുമായി മനുഷ്യനുള്ള ബന്ധം, സൂക്ഷ്മമായി അതു കൈകാര്യം ചെയ്യുന്നുണ്ട്.¹ അതിന്റെ ആദിമമായ സ്വരൂപം ഭീകരമായ കാര്യവ്യാപാരങ്ങളുടെ വെറും 'പാഠകം പഠക'യായിരുന്നു; അന്ന് ഭാര്യയും ബീഭത്സവുമായ സംഭവങ്ങളോ, ചേഷ്ടകളോ രംഗഭൂമിയിൽ പ്രദർശിപ്പിച്ചിരുന്നില്ലത്രേ.² മൃത്യുവോ, വലിയ വിപത്തോ സന്ദേശവാഹകന്മാർ പറഞ്ഞു കേൾപ്പിക്കുക മാത്രമായിരുന്നു പതിവ്.³ ദുഃഖാന്തനാടകമെഴുതിയ ചില കവികളുടെ മതവിശ്വാസം സന്ദിഗ്ദ്ധമാമോ, ഗുരുവോ ആയിരുന്നിട്ടും, അവർ അതിന്റെ മതപരമായ സ്വഭാവം പരിരക്ഷിച്ചു പോന്നു.

ദുഃഖാന്തനാടകത്തിന്റെ പ്രഥമമാതൃക ഉപലഭ്യമല്ല. ക്രിസ്തുവിനു മുമ്പ് അഞ്ചാം നൂറ്റാണ്ടിലാണ് ഈ നാടകസാഹിത്യം പൂർണ്ണമായ വികാസം പ്രാപിച്ചത്. ദൃശ്യത്തിന്റെ ഏകത, നടന്മാരുടെ എണ്ണക്കുറവ്, പ്രഭാഷണത്തിലെ ആവൃതാക്ഷരപ്രയോഗം, പാത്രങ്ങളുടെ സംവാദത്തിൽ ഓരോ പാത്രവും ഓരോ പാദംവീതം ചൊല്ലി പദ്യരൂപം കൊടുക്കുന്ന ശ്രമസിലാമായ കൃത്രിമരീതി, ജടിലമായ വൃന്ദഗാനം, ധാർമികവും നീതിപരവുമായ വേറെ വേറെ ദുരൂഹതയുള്ളതായ സമാവേശം, നിത്യജീവിതത്തിലെ അനുഭവയാഥാർത്ഥ്യങ്ങളുടെ സ്പഷ്ടകഥനം മുതലായ വിശേഷതകൾ ഗ്രീക്കു ദുഃഖാന്തനാടകങ്ങളെ ആധുനികദുഃഖാന്തനാടകങ്ങളിൽ നിന്നു അകറ്റി, വേർതിരിക്കുന്നു. എങ്കിലും, അവയുടെ കഠോരമായ ബാഹ്യാകാരത്തിനുള്ളിൽ ഒളിഞ്ഞു കിടക്കുന്ന അപൂർവ്വമായ കാവ്യസൗന്ദര്യവും, കവിപ്രതിഭാവിഭാവവും, ഭാവസമുത്തേജനസാമത്ഥ്യവും അക്കാ

1. ദേവതകൾക്കു മനുഷ്യരെക്കാൾ ശക്തിയുണ്ടെങ്കിലും, മൂലത്തിൽ രണ്ടു വർഗ്ഗവും ഒരേ മാതാവിന്റെ മക്കളാണെന്നു ഗ്രീക്കുകൾ വിശ്വസിച്ചുവന്നു. അതാണ് ബന്ധം. "Single is the race, single of men and God; From a single Mother we both drew breath. But a difference in power in every thing keeps us apart;" എന്ന് Prindar-Nemean VI, 17-ൽ പാടുന്നു. "പ്രജാപതേഃ ത്രയഃ പുത്രാഃ ദേവാ അസുരാഃ മനുഷ്യാശ്ചേതി"-എന്നു ബുദ്ധദാമണ്യകോപനിഷത്തിലുമുണ്ടല്ലോ. ഗ്രീക്കുകളുടെ അഭിപ്രായത്തിൽ ദേവതകൾക്കു മനുഷ്യാകാരമുണ്ട്.

2. C. M. Bowra. Ancient Greek Literature (1945) P. 78

3. Witzchel: The Athenian Stage P. 119

ലത്തെന്നപോലെ ഇപ്പോഴും അനുഭവയോഗ്യവും ആസ്വാദ്യവുമാണെന്നു തീർച്ചയാണ്.

അരിസ്റ്റോതേലെയിന്റെ കാലത്തുണ്ടായിരുന്ന ദുഃഖാന്തനാടകങ്ങളിൽ കാണാൻ കഴിഞ്ഞ വിശേഷതകൾ മുഴുവൻ അടക്കി വെക്കുന്ന രൂപമെന്നെന്ന് നിർദ്ദേശിക്കുകയല്ലാതെ, ദുഃഖാന്തനാടകത്തിന്റെ ലക്ഷണം ഗ്രന്ഥത്തിൽ ഇല്ലെന്നു പറയേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. ഗംഭീരവും, സ്വയംപൂർണ്ണവും, നിശ്ചിതമായ ദൈർഘ്യമുള്ളതുമായ കാല്പങ്ങളുടെ അനുക്രമമാണ് ദുഃഖാന്തനാടകം. അത് ആഖ്യാനമോ വർണ്ണനയോ അല്ല— പ്രദർശനമാകുന്നു. അതിൽ പ്രയോഗിക്കുന്ന ഭാഷ വൃത്തവും, സ്വരസംഗവും, ഗീതവും കൊണ്ട് അലങ്കരിച്ചിരിക്കണം. ഭയവും കരുണയും ഉത്തേജിപ്പിച്ചു, ഭാവവിരോധനംവഴി, ആത്മാവിൽ അവയുടെ സമീകരണം നടക്കുകയും വേണം.

കഥാനകം അഥവാ കഥാവസ്തുവിന്റെ വിന്യാസം, സ്വഭാവചിത്രീകരണം, പദയോജന അല്ലെങ്കിൽ ശബ്ദശക്തി, ഭാവതത്വം അഥവാ വിചാരം, ദൃശ്യസംവിധാനം, ഗീതം, ഇവ ആറും ദുഃഖാന്തനാടകത്തിന്റെ അനിവാര്യമായ അംഗമാണ്. ഗ്രന്ഥാരംഭത്തിലെ പ്രതിയ അനുസരിച്ചു, കഥാനകം, സ്വഭാവചിത്രീകരണം, വിചാര (= ഭാവ) തത്വം, ഇവ മൂന്നും അനുക്രമണവിഷയവും, ദൃശ്യസംവിധാനം അനുക്രമണസാധനവും, ശബ്ദശക്തി, ഗീതം ഇതു രണ്ടും അനുക്രമണരീതിയുമാകുന്നു.

ദുഃഖാന്തനാടകത്തിന്റെ പ്രാണൻ കഥാനകമാണെന്ന് അരിസ്റ്റോതേലേസ് കരുതുന്നു. ആധുനികരായ കാവ്യനിരൂപകന്മാരുടെ മതത്തിന് വിപരീതമാണിത്. കഥാസാമഗ്രിയുടെ വിന്യാസമാണ് കഥാനകം. സംഭവങ്ങളുടെ ഘടനയാണത്. സ്വഭാവചിത്രീകരണം, അതായത് പാത്രാവിഷ്കരണം, അരിസ്റ്റോതേലേസിന്റെ മതമനുസരിച്ചു, രണ്ടാംസ്ഥാനമേ അർഹിക്കുന്നുള്ളൂ. ഇതല്ല അർച്ചാചീന നാട്യശാസ്ത്രജ്ഞന്മാരുടെ സിദ്ധാന്തം. സ്വഭാവചിത്രീകരണമാണവർക്കുമുള്ള പാത്രാവിഷ്കരണത്തെക്കാൾ പ്രധാനമാണ് കഥാവസ്തുവെന്നു സിദ്ധാന്തം അത്ര ശരിയല്ലെങ്കിലും, അരിസ്റ്റോതേലേസിന്റെ മൂലധാരണയുടെ സ്വാഭാവികമായ പരിണാമമാണത്. ഒന്നാമത്ത്, അന്നു ലഭ്യമായിരുന്ന സാഹിത്യത്തിൽ കഥാവസ്തുവിനായിരുന്നു പ്രാധാന്യം; അനുകരണാത്മകതപ്രകാരമായി അതിനാണ് പൊരുത്തം. രണ്ടാമത്ത്, അരിസ്റ്റോതേലേസിന്റെ വസ്തുനിഷ്ഠമായ വീക്ഷണകോണവുമായി സരൂപതയ്ക്കാണ് അരൂപതയെക്കാൾ അടുപ്പം. സ്വഭാവസൃഷ്ടി അരൂപവും, സംഭവഘടന സരൂപവുമാണല്ലോ. മൂന്നാമത്ത്, സ്വഭാവവിശേഷത്തെ അപേക്ഷിച്ച്, കാല്പവിശേഷം എളുപ്പത്തിൽ അനുകരിക്കാവുന്ന വിഷയമാകുന്നു. കാല്പവ്യാപാരത്തെ തുടന്ന് സ്വയമേവ സ്വഭാവം സിദ്ധിച്ചുകൊള്ളുമെന്ന് അരിസ്റ്റോതേലേസ് പറയുന്നുമുണ്ട്. അതിനാൽ കഥാനകം മുഖ്യവും സ്വഭാവചിത്രീകരണം ഗൗണവുമാകുന്നു.

കഥാവസ്തുവിന്റെ വിന്യാസവും കഥയും ഒന്നല്ല. ഒന്നാമത്തേത് തീർച്ചയായും കവിയുടെ സൃഷ്ടിയാണ്. കഥ കവിയുടെ സൃഷ്ടിയായും, അല്ലാത്തതും വരാം. ദുഃഖാന്തനാടകകാരന്മാർ പ്രായേണ പരമ്പരാപ്രാപ്തമായ കഥയെ ആശ്രയിക്കാരാണ് പതിവ്. നടന്ന സംഭവമെടുത്തു പറയുമ്പോൾ, അതു അനാലാസേന വിശ്വാസനീയമായതെന്നതാണിതിന്റെ പ്രേരകം. കല്പിതമായ സംഭവങ്ങളിൽ വിശ്വാസമുണ്ടാക്കുക ആയാസകരമാകാനിടയുണ്ട്. എങ്കിലും പരമ്പരാപ്രാപ്തമായ ഐതിഹ്യകഥകൾ മാത്രമേ കഥാനകമാക്കാവൂ എന്ന് അരിസ്റ്റോതേലിസിന് നിർബ്ബന്ധമില്ല. അഗ്നൈന്റെ അന്വേഷം പോലുള്ള ഏതാനും ദുഃഖാന്തനാടകങ്ങളിലെ സംഭവങ്ങളും പാത്രങ്ങളും കേവലം കല്പിതമാണെന്നും, എന്നിരുന്നിട്ടും അവയിൽ നിന്നുണ്ടാകുന്ന ആനന്ദാനുഭൂതി ഒരു തരത്തിലും സ്മനമല്ലെന്നും അദ്ദേഹം ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്നു. ഐതിഹ്യം സിദ്ധമായ കഥകളെ ആശ്രയിക്കുന്ന കവികളുമുണ്ട്. ആ കഥയിൽ ചിലപ്പോൾ സ്വീകരിക്കാത്ത സംഭവങ്ങൾ വാസ്തവത്തിൽ നടന്നിരിക്കാമെങ്കിലും, അവ ആവശ്യകതയുടേയും സംഭാവ്യതയുടേയും നിയമങ്ങൾക്കു പ്രതികൂലമായേക്കാം. അതുകൊണ്ടുതന്നെ കവിയുടെ കവിത്വം അല്ലെങ്കിൽ സൃഷ്ടികർത്തൃത്വം പരിരക്ഷിതമാകുന്നുവെന്നു ഓർമ്മിരിക്കേണ്ടതാണ്. ഇങ്ങനെ കഥാനകത്തിന്റെ അംഗീകൃതമായ ആശ്രയം മൂന്നാണ്: ഐതിഹ്യം, കല്പന, ഇതിഹാസം. ഇവയിൽ ഐതിഹ്യം (പുരാണകഥ) ശ്രേഷ്ഠമാണെന്നാണ് അരിസ്റ്റോതേലിസിന്റെ അഭിപ്രായം.

കഥാനകം അതായത് കഥാവസ്തുവിന്റെ വിന്യാസം കവിയുടെ സൃഷ്ടിയാകുകൊണ്ട്, അതിന്റെ ആരംഭവും കവി തന്നെ സൃഷ്ടിക്കുന്നു. സൃഷ്ടാവാണ് കവി എന്നു സിദ്ധാന്തവുമായി കഥാനകത്തിനു വേഴ്ചയുണ്ട്. ദുഃഖാന്തനാടകത്തിന് ഒരു ആദിയും, ഒരു മദ്ധ്യവും¹ ഒരു അന്തവുമുണ്ടായിരിക്കണമെന്നു ഗ്രന്ഥത്തിൽ നിഷ്കർഷിക്കുന്നുണ്ടല്ലോ. ആദിയും അന്തവും കവിക്കധീനമാണ്. അവയെ സംബന്ധിച്ചു കവി അവലംബിക്കുന്ന നിസ്തർക്കതത്വമെന്തെങ്കിലും കഥാനകത്തിന്റേതും, കലാസൃഷ്ടിയുടേയും വിശിഷ്ടതയ്ക്കാവശ്യമായ ഏകത്വം സ്ഥിതിചെയ്യുന്നത്. കഥാനകത്തിന്റെ ദൈർഘ്യമെന്ന വകുപ്പിൽ “ഏതെങ്കിലും ഹേതുവിന്റെ പരിണാമമായിരുന്നെങ്കിൽ തീർച്ച എന്നില്ലാത്തത്” ആദിയാണെന്നു അരിസ്റ്റോതേലിസ് എഴുതുന്നു. ഈ നിർവ്വചനം പ്രഥമദൃഷ്ടിക്ക് തോന്നുന്നതിലുമേറെ അർത്ഥമുള്ളതാണ്. കഥയിൽ മുമ്പു നടന്ന സംഭവങ്ങൾ

1. മൂലഗ്രന്ഥത്തിൽ മഹാകാവ്യത്തെപ്പറ്റി പറയുന്നിടത്തു് മഹാകാവ്യത്തിനു ‘മദ്ധ്യങ്ങൾ’ (മോഡ) വേണമെന്നു നിർദ്ദേശിക്കുന്നു. ദുഃഖാന്തനാടകത്തിന്റെ പ്രകരണത്തിൽ ‘മദ്ധ്യ’മെന്നു ഏകവചനമേ പ്രയോഗിച്ചിട്ടുള്ളൂ. ഇംഗ്ലീഷ് തർജ്ജമക്കാർ പലരും ഇതു ശ്രദ്ധിച്ചു കാണുന്നില്ല.

വിവരിച്ചതിൽ പിന്നെ, നാടകമാരംഭിക്കുകയെന്ന രീതി അരിസ്റ്റോതേലിസിനു പ്രിയമല്ലെന്നു തോന്നുന്നു. നാട്യാരംഭത്തിൽ പ്രദർശിതമായ സംഭവത്തിന്റെ ഹേതു എങ്ങനെ വ്യക്തമാക്കുമെന്നതാണ് പ്രശ്നം. 'ഓളദിപുസ്' രാജാവെന്ന നാടകത്തിന്റെ 'ആദി' മേഖല പ്രദേശത്തെ പീഡിപ്പിക്കുന്ന ദുരിതവും, അതിനിടവരുത്തിയ പാപിയെ തേടി പിടിച്ചു ശിക്ഷിക്കുന്നതിന്റെ ആവശ്യകതയുമാകുന്നു. നാടകത്തിന്റെ ഗതി (മദ്ധ്യം) പാപിയെ കണ്ടെത്തുകയും, അന്തം ശിക്ഷിക്കുകയുമാണ്. സൊഫോക്ലേസ് തന്റെ നാടകത്തിന്റെ പ്രാരംഭരംഗത്തിൽ ഇതു സഫലമായി കൈകാര്യം ചെയ്യുന്നു. മേഖാനികളുടെ നിരാശാരോപവും, അതു പരിഹരിക്കണമെന്നു അവരുടെ രാജാവിനുണ്ടാകുന്ന ധീരമായ നിശ്ചയദാർഢ്യവുമാണ് നാടകത്തിന്റെ പ്രാരംഭബിന്ദു. ദുരിതപരമ്പര, വിലാപകോലാഹലം, രാജപദവി, ഇവയാണു പ്രാരംഭാവസ്ഥ. ഉദ്ഘാടനത്തോടൊന്നിച്ച്, ഉടനടി, പ്രാരംഭാവസ്ഥയ്ക്ക് നാട്യരൂപം കൊടുക്കുന്നു. പിന്നീട്, 'ഓളദിപുസ്' മുറയ്ക്കു മുന്നോട്ടു വയ്ക്കുന്ന ഓരോ മുഖമും മുൻപു നടന്ന സംഭവങ്ങളെപ്പറ്റി കുറച്ചു കുറച്ചായി ബോധം ഉളവാക്കിക്കൊണ്ട്, പാപിയെ കണ്ടുപിടിക്കുന്ന കാര്യക്രമം സംവിധാനം ചെയ്യുന്നു. പ്രാരംഭരംഗം ഗ്രഹിക്കുവാൻ ഇപ്പറഞ്ഞ അറിവൊന്നുമേ വേണ്ട താനും. അതിനാൽ ഇവിടെ കഥാനകത്തിന്റെ ആദി അതിനുമുമ്പു നടന്ന സംഭവങ്ങളുടെ പരിണാമമല്ല.

പ്രസ്താവനയുടെ രീതി എന്തായിരിക്കണമെന്ന് തീരുമാനിക്കുവാൻ പല കവികളും പല പരീക്ഷണങ്ങളും നടത്തിയിട്ടുണ്ട്.¹ അവ പരമ്പരാപ്രാപ്തമായ വിധിപോലെ ഇന്നു പ്രചാരത്തിലിരിക്കുന്നുമുണ്ട്. അത്തരം പരിചയം 'കോരസി'യുടെ (വൃന്ദഗാനംവഴി) നല്ലക എന്ന രീതിയായിരുന്നു ഗ്രീക്കുനാടകകാരന്മാർ സ്വീകരിച്ചത്. രംഗഭൂമിയിൽ പ്രദർശിപ്പിക്കാനാവാത്ത സംഭവങ്ങൾ—അവ കഴിഞ്ഞതോ, വരാൻ പോകുന്നതോ, ഏതായാലും—ആരംഭത്തിലോ, ഇടയ്ക്കിടക്കോ, 'കോരസി'ൽ പാടി കേൾപ്പിക്കുവാൻ പഴയ രീതി. പിന്നീട്, പ്രസ്താവനയായി, മുഖ്യമോ, ഗൗണമോ, നാടകവുമായി ബന്ധമില്ലാത്തതോ ആയ ഒരു പാത്രത്തെക്കൊണ്ട്, സ്വഗതഭാഷണമെന്ന വ്യാജേന, പറയിക്കുന്ന രീതി നടപ്പിൽ വന്നു. ഇങ്ങനെയുള്ള സ്വഗതഭാഷണം മുഖ്യപാത്രം തന്നെ നിർവ്വഹിക്കാറുണ്ടെന്നതിന്റെ ദൃഷ്ടാന്തമാണ് 'ഹൗഫിഗേനിആ' തന്റെ പഴയ സ്വപ്നം പറഞ്ഞു കേൾപ്പിക്കുന്ന രംഗം. 'അഗമെമ്നോനി'ലെ പ്രാരംഭദൃശ്യത്തിൽ ദ്വാരപാലകന്റെ പ്രഭാഷണം വേറൊരു ദൃഷ്ടാന്തമാണ്. പരമ്പരാപ്രാപ്തമായ രീതികളിൽ നല്ലത് പ്രസ്താവകഭാഷണമാണ്; അത് നാട്യവ്യാപാരത്തിന്റെ പ്രവാഹത്തിൽ കടന്ന് അതിനെ വികൃതമാക്കുന്നില്ല. ഫ്ലാജെനാടകകാരന്മാർ ഒരു

1. നോക്കുക: F. L. Lucas; Tragedy in Relation to Aristotle's Poetics, (1949) P. 80

പാത്രത്തെക്കൊണ്ട്, തന്റെ വിശ്വസ്തമിത്രത്തോടു രഹസ്യം പറയിക്കുന്ന രീതി അവലംബിക്കാറുണ്ട്. കോരസിൽ നിന്നു വന്നതാവാം ആ രീതി. കഥാനകവുമായി വേഴ്ത്തില്ലാത്ത പാത്രത്തെ നാടകത്തിനിടക്കു രംഗപ്രവേശം ചെയ്യിച്ച്, തദ്വാരാ സംഭവങ്ങൾ വർദ്ധിപ്പിക്കുന്ന രീതിയും നടപ്പുണ്ടായിരുന്നു.¹

നാടകത്തിന്റെ ആരംഭത്തിനു മുമ്പ് നടന്ന സംഭവങ്ങളുടെ വിവരണം പ്രസ്താവനാരൂപേണ നൽകുന്നതു ശരിയല്ലെന്നു കരുതുവാൻ അരിസ്റ്റോതേലൈസിനെ പ്രേരിപ്പിച്ചുവേണ്ടി, ഗ്രീക്കുകന്മാവസ്തു പുരാണങ്ങളിൽ നിന്നു പകർത്തിയതാണെന്നു്, ചിലർ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നുണ്ടു്.² പഴയ പുരാണകഥകൾ ഏവയ്ക്കും അറിയാവുന്നവയാകയാൽ നാടകത്തിൽ ആ കഥയിലെ പാത്രമോ, സംഭവമോ സൂചിപ്പിക്കുമ്പോഴേയ്ക്കും, പ്രേക്ഷകന്റെ സ്മൃതിപടലത്തിൽ മുഴുവൻ കഥയുടേയും പൂർണ്ണമായ ചിത്രം നിറന്നു കഴിയുമെന്നതാണ് വരുടെ യുക്തി. അരിസ്റ്റോതേലൈസിന്റെ മതം ഇതിനു വിപരീതമാണെന്നു എനിക്കു തോന്നുന്നു. പ്രസിദ്ധമായ പുരാണകഥകളെ ആസ്പദിച്ചു നാടകം രചിക്കാറുണ്ടെങ്കിലും, പരമ്പരാപ്രാപ്തമായ ആ കഥകൾ അതേപോലെ സ്വീകരിച്ചുകൊള്ളണമെന്നു ശാശ്വത ഉപഹാസമാണെന്നു് അരിസ്റ്റോതേലൈസു് വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ടല്ലോ. പ്രസിദ്ധമാണെന്നു് പൊതുവേ ധരിച്ചുവരാറുള്ള വിഷയങ്ങൾപോലും കറുപ്പാളുകൾക്കു അറിയാവു എന്നതാണു സത്യമെന്നു് അദ്ദേഹം കാർമ്മിപ്പിക്കുന്നു. ക്രിസ്തുവിനു മുമ്പ് നാലാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ മദ്ധ്യത്തിൽ രചിച്ച ഈ ഗ്രന്ഥത്തിലെ തെളിവു് വിശ്വസിക്കാമെങ്കിൽ, അപ്പോലീനാർയ്ക്കു നീരുപകന്മാരുടെ മുൻപറഞ്ഞ അനുമാനം പരിത്യജിക്കാതെ തരപ്പെടുകയില്ല. നന്നോ മുതൽക്കുമാളുകൾക്കു മാത്രം അറിയാവുന്ന പുരാണകഥകളെ ആധാരമാക്കിനിർമ്മിച്ച നാടകങ്ങൾ എല്ലാവർക്കു മൊത്തപോലെ ആനന്ദസന്ദായകമായിരിക്കെ, കഥയെക്കുറിച്ചു അറിവു് പ്രേക്ഷകരിൽ മുൻകൂട്ടി നിലവിലിരിക്കണമെന്നു ഊഹം അർത്ഥശൂന്യമാണു്. പ്രേക്ഷകരിലുള്ള പൂർവ്വസ്മരണയെ ആശ്രയിച്ചായിരുന്നു ഗ്രീക്കുകവികൾ നാട്യപ്രഭാവം നേടി വന്നതെന്നു വാദിക്കുന്നവർ യവന നാട്യപ്രക്രിയ മറന്നു പോകുന്നു.

ഐക്യത്തെയും ദൈർഘ്യത്തെയുംപറ്റി ചിന്തിക്കുമ്പോൾ, കാവ്യൈക്യത്തിനാധാരം വ്യവസ്ഥിതിയാണെന്നു അരിസ്റ്റോതേലൈസു വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ടു്. അടുക്കുന്നാണു വ്യവസ്ഥിതിക്കർത്ഥം. കശലതാപൂർവ്വം

1. L. D. Barnett; The Greek Drama P. 18

2. Gilbert Murray; The Rhesus of Euripides P. 55
(L. H. G. Greenwood: Aspects of Euripidean Tragedy യും
D. L. Page: A New Chapter in the History of Greek Tragedy യും കൂടി നോക്കുക)

3 Poetic unity

ഒരുക്കിയെടുത്ത പൂർണ്ണമായ കലാകൃതിയെ അപേക്ഷിച്ച്, അടുക്കം ചിട്ട യ്ക്കുമില്ലെങ്കിൽ, യഥാർത്ഥ ജീവിതത്തിലെ അനുഭവങ്ങളും, ഇതിഹാസ ഗതമായ സംഭവങ്ങളുടെ കാലാനുക്രമമായ വിവരണവുമെല്ലാം അസുന്ദരമായിരിക്കുമെന്ന് അദ്ദേഹം ആവർത്തിച്ചുവർത്തിച്ചു പറയുന്നു. ദുഃഖാന്തനാടകം സ്വയം പൂർണ്ണമായിരിക്കണം; സ്വയംപര്യാപ്തമായ പൂർണ്ണകാവ്യ വ്യാപാരമായിരിക്കണം; സജീവമായ പ്രാണിയെപ്പോലെ, അടുക്കം, ചിട്ടയും, പൂർണ്ണതയും ഉണ്ടായിരുന്നാലേ അതിൽ ഐക്യമുണ്ടെന്നുവരൂ. അതായത്, കാവ്യാനപിതി (കാവ്യഗതമായ ഏകത) യ്ക്കുപാരം അംഗം-പ്രതി ചേർച്ചയുള്ള പൂർണ്ണതയാണ്. അതിൽ വ്യവസ്ഥ, സാമഞ്ജസ്യം, ലയം അഥവാ പരസ്പരാനുരൂപ്യം ഇവയെല്ലാം ഉണ്ടായിരിക്കണം.

• ദുഃഖാന്തനാടകത്തിന്റെ ദൈർഘ്യം ഇപ്പറഞ്ഞ അനിവാര്യമായ തത്വങ്ങളുടെ സമാന്തരമായ തത്ത്വമാകുന്നു. ജീവനുള്ള പ്രാണിയുടെ സൗന്ദര്യം നമ്മുടെ ചിത്തത്തിൽ പ്രതിഫലിക്കണമെങ്കിൽ, അതിന്റെ ആകാരം ഏറെ വലുതോ, തുലാം ചെറുതോ ആയിരിക്കരുത്. അതു പോലെ, എല്ലാ അംഗങ്ങളിലും സാമഞ്ജസ്യം തികഞ്ഞ പൂർണ്ണമായ കാവ്യ വ്യാപാരം (=ദുഃഖാന്തനാടകം) സമുചിതമായി പ്രദർശിപ്പിക്കത്തക്കതും, പൂർണ്ണമായ ആ നാടകം പ്രേക്ഷകസമാജത്തിന്റെ സ്മരണപടലത്തിൽ പൂർണ്ണരൂപേണ പതിയത്തക്കതുമായിരിക്കണം; അതിനെ കവി ഞ്ഞു പോകരുത്. അതിദീർഘമോ, അതിചുരുക്കമോ അതി പ്രാസംമോ ആവരുത്. ദൈർഘ്യത്തിന്റെ പ്രമാണം ഭാവപ്രതിമയുടെ ഏകതയായിരിക്കണമെന്നു താത്പര്യം. മുഴുവൻ നാടകവും ആദിമുതൽ അന്തഃപരം ഏകവും പൂർണ്ണവുമായി സ്തുതിയിൽ അടങ്ങിനില്ക്കണം. അനിവാര്യമായ ഈ പ്രമാണത്തെ അവലംബിച്ച്, ഭാവഗതമായ ഏകതയ്ക്ക് എങ്കിലും വിചാരം നേരിടാതെ, കഥാനകം എത്രത്തോളം നീളാമോ അത്രത്തോളം നീട്ടുന്നതിലാണ് കവിയുടെ മേന്മ നില്ക്കുന്നത്. എന്നാൽ ആ ദൈർഘ്യം ഒരു ദർശനസീമയ്ക്കിൽ കയറണമെന്നും അരിസ്റ്റോതലൈസ് കാർമ്മിപ്പിക്കുന്നുമുണ്ട്. ഈ സന്ദർഭം നമ്മെ സ്വഭാവേന കഥാനകത്തിന്റെ മദ്ധ്യം അല്ലെങ്കിൽ ഉപാഖ്യാനമെന്ന തത്ത്വത്തിൽ എത്തിക്കുന്നു.

1. 'ഓലെൻകളുതേലെഇറാൻ' എന്ന മൂലം ഫിസിക് (iii, 6. 207 a 7 ff) യിലെ 'ആപെഇറാൻ' എന്ന ശബ്ദത്തിന്റെ വിപരീതമാണെന്നു Butcher: Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art P276 തേലേഇറാസ് = ലക്ഷ്യത്തിലെത്തുന്നത്. തേലേഇറാസ് = ലക്ഷ്യത്തിലോട്ടുള്ള പോക്ക്. അതാണ് അടുക്കം.

2. എഫ്സീനോപ്തോസ് = ഏകവീക്ഷണാവധി. ത്രോളു യുദ്ധംപോലെ പത്തുകൊല്ലം നീണ്ടുനില്ക്കുന്ന അതിദീർഘവും ജടിലവുമായ ദൃശ്യമാകരുത്. ഒരൊറ്റ ഇരുപ്പിൽ കണ്ടുതീക്കാവുന്നതെന്നു താത്പര്യം.

ഉപാഖ്യാനശബ്ദം രണ്ടാമത്തിൽ ഗ്രന്ഥത്തിൽ പ്രയോഗിച്ചു കാണുന്നു. സംഭാഷണത്തിലേർപ്പെടുന്ന പാത്രങ്ങളുടേതാണ് ഒന്നാമത്തെ പ്രകരണം. അവിടെ നാടകത്തിന്റെ പരിമാണാത്മകമായ ഭാഗം ഇങ്ങനെ എണ്ണിയിരിക്കുന്നു:-(1) പ്രസ്താവന. (2) ഉപാഖ്യാനങ്ങൾ, (3) ഉപസംഹാരം, (4) വൃന്ദഗീതം. വൃന്ദഗീതത്തിന്റെ പൂർവ്വഗാനം, തുടങ്ങിയിട്ട്, പ്രസ്താവനയെ തുടർന്ന്, സ്വയം നാടകത്തിലേക്കു കടക്കുന്നു. വൃന്ദഗീതത്തിന്റെ ഉത്തരഗാനം, നാടകത്തിന്റെ ഗതിയോടൊന്നിച്ച്, പലതായാണു നടക്കുന്നത്. വൃന്ദഗായകരും, അവരോടുകൂടെ അഭിനേതാക്കളിൽ ഒരാളോ, പലരോ ചേർന്നു പാടുന്നതാണ് സമവിലാപം. അത്തരം വൃന്ദഗാനം 'കോളാനാസിൽ ഓളദിപുസ്' എന്ന നാടകത്തിൽ പ്രയോഗിച്ചിട്ടുണ്ട്; (1) വൃന്ദഗാനം, ഓളദിപുസിന്റെ ഭൂതകാലകഥയെപ്പറ്റി ചോദിക്കുമ്പോഴും, (2) ഉപസംഹരിക്കാനായ രംഗത്തിൽ ഇടി തകർത്തു മുഴങ്ങുമ്പോഴും. "പുണ്യമായ രണ്ടു വൃന്ദഗീതങ്ങൾക്കുമിടയ്ക്കുള്ള അംഗം ഉപാഖ്യാനമാണെന്ന് അരിസ്റ്റോതേലൈസ് ഇവിടെ നിർവ്വചിക്കുന്നു. അതായത്, അപ്പാചീനരുടെ നാട്യഭാഷയിൽ അർക്കമെന്നു പറയുന്നതാണ് ഉപാഖ്യാനം. രണ്ട് ഉത്തരഗാനങ്ങൾക്കുമിടയ്ക്ക് 'അർക്കം' ഇണങ്ങുന്നു എന്നർത്ഥം. നാടകത്തിന്റെ ആരംഭം മുതൽ അവസാനം വരെ, പലതവണ, നടക്കുന്ന ഉപാഖ്യാനങ്ങളിലോരോന്നിന്റെയും അവസാനം, എപ്പോഴുമല്ലെങ്കിലും, പലപ്പോഴും, എല്ലാ അഭിനേതാക്കളുടേയും രംഗമണ്ഡപത്തിൽ നിന്നുള്ള നിഷ്ക്രമണമെന്നുകൊണ്ടു നിർദ്ദേശിക്കുന്നു. അങ്ങനെ രംഗമണ്ഡപം വൃന്ദഗായകരുടെ അധീനതയിൽ വരുന്നു. ഒരു ഉപാഖ്യാനത്തെ മറ്റൊരു ഉപാഖ്യാനത്തിൽ നിന്നു വേർപെടുത്തുകയാണ് ഇതിന്റെ ഫലം. 'രാജാ ഓളദിപുസി'ൽ ഒന്നാം ഉപാഖ്യാനം അവസാനിച്ചയടനെ, രണ്ടാം ഉത്തരഗാനം തുടങ്ങും മുമ്പ്, ജോകാസ്ട്രയും ഓളദിപുസും നാട്യമണ്ഡപം വിടുന്നു. എന്നാൽ, മൂന്നാം ഉപാഖ്യാനം തീർന്നിട്ടും, ഓളദിപുസ് രംഗം വിടാതെ, ഹ്രസ്വമായ മൂന്നാം ഉത്തരഗാനം നടക്കുമ്പോഴും, അവിടെ തന്നെ ഇരിക്കുകയും, വൃന്ദഗായകരെ അഭിസംബോധനം ചെയ്തുകൊണ്ട്, നാലാം ഉപാഖ്യാനം മാരംഭിക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. നേരേമറിച്ച്, 'കോളാനാസിൽ ഓളദിപുസ്' എന്ന നാടകത്തിൽ, ഓളദിപുസിനെ നാടകത്തിന്റെ കാര്യവ്യാപാരം ആരംഭിച്ചതു മുതൽ, അവസാനം അയാളുടെ മരണം വരെ, രംഗമണ്ഡപത്തിൽതന്നെ കാണാവുന്നതാണ്-ഉപാഖ്യാനങ്ങളുടെ ആരംഭവും, അവസാനവും, മറ്റു പാത്രങ്ങളുടെ പ്രവേശനവും, നിഷ്ക്രമണവുമെല്ലാം നിർദ്ദിഷ്ടമാണുതാനും.

ഉപാഖ്യാനശബ്ദം കാവ്യത്തിന്റെ വിഭാഗമെന്ന അർത്ഥത്തിൽ വേറൊരിടത്തു പ്രയോഗിച്ചിട്ടുണ്ട്. മഹാകാവ്യത്തിലും ദുഃഖാന്തനാടകത്തിലും അതു സമാനമാണെന്ന് അവിടെ പറയുന്നു. അതുകൊണ്ട് ഉപാഖ്യാനത്തിന്റെ അർത്ഥം ആ പ്രകരണത്തിൽ അർക്കമെന്നല്ല. മഹാ

കാവ്യത്തിന് അതമില്ലല്ലോ. മഹാകാവ്യത്തിന്റെ ഒരു വിശേഷത, വിവിധമായ ഉപാഖ്യാനങ്ങൾ ചേർത്തിരിക്കുവാൻ ആവശ്യമുള്ളതു അതു സാധകാശമാണെന്നതാണെന്ന്, അരിസ്റ്റോതലേസ് പറഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. ഓദ്യുസ്സെഇആയിലെ കഥയെ സംക്ഷേപിച്ചു, അമൊറവാക്യത്തിൽ ഒരു കീയശേഷം, “ബാക്കിഎല്ലാം വെറും ഉപാഖ്യാനങ്ങളാണെന്ന്” പൂണ്ടി കാണിക്കുന്നു. ഇതപത്തിനാലു പുസ്തകങ്ങളിലായി എതാണ്ട് 12,000 പദ്യങ്ങൾ ഉള്ള മഹാകാവ്യത്തിലെ അരസസൻ വരികളൊഴിച്ചു, ബാക്കി എല്ലാം ഉപാഖ്യാനമാണെന്നു വരുകിൽ, അരിസ്റ്റോതലേസിന്റെ നിലണ്ടവിൽ, ഉപാഖ്യാനമെന്ന പരിഭാഷയ്ക്കുതന്നെ വളരെ പ്രധാനമായിരിക്കാതെ രാമമില്ല. മഹാകാവ്യത്തിന്റെ അപരിമിതമായ കളഭങ്ങൾ വിസ്താരത്തിനു കാരണം, ഒരോരവയം നടക്കുന്ന അനേകം സംഭവങ്ങളെ അതിൽ ഒതുക്കുവാൻ സൗകര്യമുള്ളതാണെന്ന് മൂന്നാം പുസ്തകത്തിൽ പറയുന്നു. മഹാകാവ്യത്തിന്റെ ആഖ്യാനാത്മകമായ രൂപവിശേഷത വൈവിധ്യമുള്ള അനേകം ഉപാഖ്യാനങ്ങൾക്ക് അതിൽ ഇടംകൊടുക്കുന്നു. ഈ പ്രകരണത്തിൽ, വിവിധ സംഭവങ്ങളുടെ വസ്തുനാത്മകമായ ആഖ്യാനമാണ് ഉപാഖ്യാനം. ദുഃഖാന്തനാടകത്തിൽ വസ്തുനായോ, ആഖ്യാനമോ അല്പ നടക്കുന്നത്;— കാര്യവ്യാപാരങ്ങളുടെ അനുക്രമമായ പ്രദർശനമാണ് അതിന്റെ ജോലി. ഇതു മറക്കരുത്.

മറെറാരു സന്ദർഭം കൂടി ശ്രദ്ധിക്കാറുണ്ട്. കഥാവസ്തുവിന്റെ സാമാന്യരൂപം തയ്യാറാക്കിയിട്ട്, അത് ഉപാഖ്യാനമാക്കി നിട്ടണമെന്ന്, രണ്ടാം പുസ്തകത്തിലെ ഉപാഖ്യാനങ്ങളുടെ ചേർച്ചയെന്ന വകുപ്പിൽ നിർദ്ദേശിക്കുന്നു. പ്രകരണം നാടകത്തിന്റേതാണ്. ഇവിടെ ഉപാഖ്യാനങ്ങൾ തമ്മിൽ കാരണകാര്യബന്ധമുണ്ടെന്നുകൂടം അവസാനംവരെ തുടർന്നുപോകയും വേണം. സാമാന്യരൂപത്തിന്റെ ദൃഷ്ടാന്തമായി, ‘തെളിയിൽ ഈഫിഗേനീആ’ എന്ന നാടകത്തിന്റേയും, ‘ഒദ്യുസ്സെഇആ’ എന്ന മഹാകാവ്യത്തിന്റേയും കഥാവസ്തുക്കളെ സംക്ഷേപിക്കുകയും, അവയിൽ നിന്ന് പാത്രങ്ങളുടെ പേരുകൾ എടുത്തുകൊണ്ടും ചെയ്യുന്നു. ഇങ്ങനെ കഥയെ ഐതിഹ്യമോ, ഇതിഹാസമോ അല്ലാതാക്കി, സ്വസ്ഥിതമായ കഥാവസ്തു മാത്രമായി മാറ്റിനിർത്തുന്നു. ‘തെളിയിൽ ഈഫിഗേനീആ’ എന്നതിന്റെ സംക്ഷേപം കഥയുടേതാണ്—കഥാനകഘടനയുടേതല്ല. എന്തുകൊണ്ടെന്നാൽ, അളിയിലിനെ നരബലി യഥാർത്ഥത്തിൽ എളിപിദേസിന്റെ വേറൊരു നാടകത്തിന്റെ വിഷയമാണ്—സംക്ഷേപിച്ച കൃതിയുടേതല്ല. ‘തെളിയിൽ ഈഫിഗേനീആ’ എന്ന നാടകത്തിന്റെ പ്രാരംഭം, അവർ പുരോഹിതയായിരിക്കുന്ന രംഗമാണ്. ബലിപീഠത്തിൽനിന്ന് അവളെ രഹസ്യമായി അന്യത്ര കൊണ്ടുപോകുന്ന കഥ മുഴുവൻ ദൃതകാലത്തിലേതാകുന്നു—സംക്ഷേപിച്ച കൃതിക്കു വെളിയിൽ നടന്നതാണ്. അതിനാൽ, ഈ സംക്ഷേപം കഥയുടേതാണ്—

കഥാനകരണങ്ങളുടേതല്ല. സാമാന്യമായ കഥാരൂപത്തെ ഉപാഖ്യാനമാക്കി നീട്ടണമെന്ന നിർദ്ദേശത്തിന്റെ അർത്ഥം ഈ പ്രകരണംകൊണ്ട് അറിഞ്ഞുകൊള്ളണം. അതായത് കഥാവസ്തുവിന്റെ സ്വതന്ത്രമായ സാമാന്യരൂപം കാരണകാര്യക്രമത്തിൽ അടുക്കി, അങ്കവിച്ഛേദംചെയ്ത്, നീട്ടുകയാണ് നാടകകൃത്തിന്റെ കവികർമ്മം. ഈ നിയമം വകവെക്കാതെ, സംഭാവ്യമോ ആവശ്യകമോ അല്ലാത്ത വിച്ഛിന്നമായ അംശങ്ങൾ ചേർപ്പുമാറ്റം ചെയ്തുണ്ടാക്കുന്ന നാടകവുണ്ടാവാം. അവയേയും ഉപാഖ്യാനമായി ഗണിക്കാറുണ്ട്—എന്നാൽ അത്തരം രചന നികൃഷ്ടമാണ്. നികൃഷ്ടമായ നാടകത്തിലെ ഉപാഖ്യാനങ്ങളെ, അവയുടെ യുക്തിസമമായ പുറുപരവണ്ഡത്തിന് വാട്ടമോ കോട്ടമോ തട്ടാതെ, അങ്ങോട്ടമിങ്ങോട്ടും മാറുകയും മറിക്കുകയും ചെയ്യാം; അവയിൽ നിശ്ചിതവും, അനിവാര്യമായ പുറുപരകൂടനയില്ലല്ലോ. അവ ആവശ്യകതയുടേയും സംഭാവ്യതയുടേയും തത്ത്വം ദീക്ഷിക്കുന്നമില്ല. ഐസ്ക്വെലാസിന്റെ ‘പ്രൈമേഡ്സ് വിൻക്’റാസ്’ എന്ന നാടകത്തിന്റെ കഥാകൂടന ഇത്തരത്തിലാണെന്നും, അതിനാലത് നികൃഷ്ടമാണെന്നും അരിസ്റ്റോതലൈസു കരുതുന്നു¹

കഥാനകത്തിന്റെ ദൈർഘ്യവുമായി സംബന്ധമാണ് കാലദേശശൈക്യം. ദുഃഖാന്തനാടകത്തിന്റെ രചനാവിധിയിൽ, കഥാനകരണങ്ങളെ അരിസ്റ്റോതലൈസു കല്പിക്കുന്ന പ്രാധാന്യം സർവ്വാപരിയാണ്. വിച്ഛിന്നമായ നാട്യനിരൂപകന്മാരുടെ കാഞ്ചെക്യൂസിദ്ധാന്തം² ഇവിടെ അന്തരിച്ചു. അതനുസരിച്ച്, നാടകത്തിന്റെ കഥാനകം ഒരു സമ്പൂർണ്ണമായ ഏകത്വമായിരിക്കണം; നാടകത്തിലെ പ്രധാനസംഭവമായി അനിവാര്യമായ വേട്ടയില്ലാത്ത യാതൊരു അനുസംഭവവും അതിൽ കടന്നുകൂടരുത്. ഒരു സജീവമായ ശരീരത്തിന്റെ ഓരോ അംഗത്തിന് മറ്റൊരോ അംഗത്തോടും, അവയ്ക്കു വേറെ വേറെ ആയും, പൊതുവേയും, ശരീരത്തോടും ഉള്ള ബന്ധവും, അനിവാര്യതയും പോലെ, സഫലമായ ദുഃഖാന്തനാടകത്തിന്റെ അഖണ്ഡമായ കഥാനകത്തിന് അവയുടെ വിഭിന്നമായ ഭാഗങ്ങൾ തമ്മിൽ പ്രത്യേകമായും, സമഗ്രമായും യോജിപ്പു, വേട്ടയും, ലക്കൈയുക്യവും ഉണ്ടായിരിക്കണം. ആദിമദ്ധ്യാന്തസമനാമിയായ അഖണ്ഡകഥാനകത്തിന്റെ കൂടനാഗമമായ ഏകത്വം ആധുനികരുടെ പരിഭാഷയിൽ സർവ്വാഭാവിതമായ് ‘കൈക്യ’മെന്ന പേരിൽ പ്രസിദ്ധമാണ്.

1. H. D. Kitto: Greek Tragedy (1950) p. 58-9.

2. Unity of Action (ഇന്നത്തെ നാട്യശാസ്ത്രീയമായ പരിഭാഷകളുടെ അനിശ്ചിതത്വം നിമിത്തം ‘കാഞ്ച്’വും ‘ക്രിയാവ്യാപാരവും’ തമ്മിൽ തിരിച്ചറിയാൻ വയ്യാ.

3 Organic Unity (കഥാവസ്തുക്കൂടനയുടെ നിഷ്കൃഷ്ടമായ രൂപമാണിത്)

കാലൈക്യ¹മെന്നറിയുന്ന നാട്യസിദ്ധാന്തത്തെപ്പറ്റി അരിസ്റ്റോതേലൈസ്² ഒന്നുമേ വിധിക്കുന്നില്ല- കീഴ്നടപ്പു നിഷേധിക്കുന്നുമില്ല. സൂര്യന്റെ ഒരു സംക്രമണത്തിന്റേ വേണ്ടത്രയോ, അതിൽ അല്പംകൂടുതലോ ആയ കാലാവധിക്കുള്ളിൽ ദൃഢാന്തനാടകത്തിന്റെ കാല്പവ്യാപാരം (കഥാനകത്തിന്റെ പ്രദർശനം) ഒരുക്കിനിറുത്തുവാൻ യത്നിക്കുക നടപ്പാണെന്നോ അരിസ്റ്റോതേലൈസ് പറയുന്നുള്ളു. ഇരുപത്തിനാലോ, പന്ത്രണ്ടോ, മുപ്പതോ മണിക്കൂർ നേരം വരെ ദൃഢാന്തനാടകം അഭിനയിക്കാമെന്നോ, അല്ലെങ്കിൽ ആ കാലാവധിക്കുള്ളിൽ നടന്നതോ, നടക്കാവുന്നതോ ആയ സംഭവങ്ങളേ പ്രദർശിപ്പിക്കാവൂ എന്നോ ഈ പ്രകരണം വ്യാഖ്യാനിക്കുന്നതിൽ ഔചിത്യമില്ല. സമയൈക്യത്തെ സംബന്ധിച്ച തെറ്റിധാരണയിൽനിന്നുണ്ടായ മറ്റൊരു തെറ്റിധാരണയാണു് ദേശൈക്യം അല്ലെങ്കിൽ സ്ഥാനഗതമായ ഏകത്വം.³ നാട്യപ്രദർശനത്തിനായി നിർദ്ദേശിച്ചിട്ടുള്ള കാലാവധിക്കുള്ളിൽ, നാടകത്തിലെ പാത്രങ്ങൾക്കു പോയ്ക്കരാൻ കഴിയാത്ത സ്ഥാനങ്ങളിലെ കാല്പ വ്യാപാരം പ്രദർശിപ്പിക്കരുതെന്നതാണു്, സ്ഥാനഗതമായ ഏകത്വത്തിന്റെ വ്യാഖ്യാനം. അതുകൊണ്ടു്, ഒരു നഗരത്തിലോ, ഗ്രാമത്തിലോ, അഥവാ എല്ലാ പാത്രങ്ങളും കാല്പവശാൽ സമ്മേളിക്കുന്ന സ്ഥാനത്തോ നടക്കുന്ന കാല്പവ്യാപാരം മാത്രമാണു് നാട്യപ്രദർശനത്തിന്റേ വിഷയമാകേണ്ടതു്. അരിസ്റ്റോതേലൈസിന്റെ കഥാനത്തിലോ, ദൃഢാന്തനാടകത്തിന്റെ ഘടനയിലോ നിന്നു് ഈ മതം—കാലദേശൈക്യ⁴മെന്ന സിദ്ധാന്തം—സിദ്ധിക്കുന്നില്ല. ഐക്യത്രയ⁵മെന്ന പുനർജാഗരണകാലത്തെ നാട്യസിദ്ധാന്തം അരിസ്റ്റോതേലൈസിന്റേതല്ല⁶

അരിസ്റ്റോതേലൈസിന്റെ മൂലസിദ്ധാന്തം ഇതാണു്: (1) നാട്യ സംഭവങ്ങൾ കാരണകാല്പക്രമത്തിൽ സംബദ്ധമായിരിക്കണം; (2) അതിന്റെ ലക്ഷ്യത്തിലേക്കു ഗമിക്കുകയും വേണം. ഇത്രമാത്രമേ കാലൈക്യത്തെപ്പറ്റി അദ്ദേഹം വിധിക്കുന്നുള്ളു. കഥാനകത്തിന്റെ സ്വാഭാവികമായ വികാസത്തിനു് ആവശ്യമുള്ളതോളം ദൈർഘ്യം നാടകത്തിനുണ്ടായിരിക്കണമെന്നതാണു് ഗ്രന്ഥത്തിലെ വിഷ്കർഷ. കാല്പം, സമയം, സ്ഥാനം ഈ മൂന്നിന്റേയും ഏകതയെപ്പറ്റി ഗ്രന്ഥത്തിൽ

1- Unity of Time = സമയൈക്യം

2. Unity of Place

3. Unities of Time and Place

4. Three Unities

5. കാസ്തൽവെർട്ടോ (Castelverto) 1570ൽ പ്രസിദ്ധീകരിച്ച അരിസ്റ്റോതേലൈസിന്റെ “കാവ്യകലയെപ്പറ്റി” യിലാണു് ഇതിന്റെ ഒന്നാം പ്രക്ഷേപം നടന്നതു്. 1583-ൽ സർ ഫിലിപ്പ് സിഡ്നി തന്റെ In Defence of Poesy യിൽ അതാവർത്തിച്ചു. ഐക്യത്രയത്തെപ്പറ്റി അറിവാൻ J. F. Spingaran's Literary Criticism in the Renaissance (1899) P. 98—9 നോക്കുക.

ഒന്നും നിർദ്ദേശിക്കുന്നില്ല. മൂന്നും പരിധിക്കുള്ളിൽ ഒതുങ്ങണമെന്നും എന്നാൽ ക്ഷുദ്രമായിരിക്കരുതെന്നും ഗ്രന്ഥത്തിൽ എവിടേയെങ്കിലും സൂചനയുണ്ടെങ്കിൽ, അതിന്റെ താത്പര്യം പ്രദർശനകലയുടെ സമൃദ്ധിതമായ ആയുധത്തെ അപേക്ഷിച്ച്, ഗ്രഹിക്കേണ്ടതാണ്. രംഗമൃതിയിലെ കാലപരിമാണവും, ലോകത്തിലെ കാലപരിമാണവും സമാനമല്ല. അതുപോലെതന്നെയാണ് രണ്ടിടത്തേയും സ്ഥാനപരിമാണവും. രംഗമണ്ഡപത്തിലേത്ത് സാദൃശ്യം കല്പിക്കുകയും, ലോകത്തിലേത്ത് വാസ്തവികവുമാണെന്ന് ഓർത്തിരിക്കണം. വാസ്തവമായ സംഭവങ്ങളുടെ കല്പിതമായ അനുകരണം രംഗമണ്ഡപത്തിൽ പ്രദർശിപ്പിക്കുമ്പോൾ, പ്രദർശിപ്പിച്ച കാര്യവ്യാപാരങ്ങൾ നടക്കുന്നു എന്നു സങ്കല്പിക്കുന്ന സ്ഥാനവും, കാലവും, കല്പിതമായിരിക്കണമെന്നു ചെയ്യുമെന്ന് അറിവുള്ള അരിസ്റ്റോതലിലേസോ, ഗ്രീക്കുനാടകകാരന്മാരോ, ദേശകാലൈക്യം നിർദ്ദേശിക്കുമെന്നു കരുതാൻ പറ്റിയില്ല. 'കൊളോനസിൽ ഓളുദിപുസ്' എന്ന നാടകത്തിൽ രണ്ടു ദൃഷ്ടാന്തം കാണുന്നു: അൻറിഗോനേയും, ഇസ്മേനേയും ക്രൊന്റെ പിടിയിൽ നിന്നു മോചിപ്പിക്കുവാനായി നടന്ന സമരം വിവരിക്കുന്നതായ വൃന്ദഗീതത്തിലെ ഉത്തരഗാനത്തിന്റെ ദൈർഘ്യവും, വാസ്തവത്തിൽ നടന്ന സമരത്തിന്റെ ദൈർഘ്യവും സമമല്ല. ഓളുദിപുസിന്റെ അന്തിമനിഷ്കൃമത്തിനും, അയാളുടെ മൃത്യുവൃത്താനന്തരവണ്ണിക്കുന്ന സന്ദേശവാഹകന്റെ പ്രഭാഷണത്തിനുമിടയ്ക്കുള്ള കാലാവധി, ആ പ്രഭാഷണത്തിൽ വണ്ണിക്കുന്ന കാലപരിമാണത്തെ പ്രതിനിധീകരിക്കുന്നതേ അല്ല. ഐസക്ഖ്യലസിന്റെ 'ഏളമെനിദ്രെസ്' എന്ന നാടകത്തിൽ, നാട്യാരംഭത്തിനും ഒന്നാംദൃശ്യത്തിനുമിടയ്ക്കും, മാസങ്ങളോ വർഷങ്ങളോ കഴിയുന്നു; അതുപോലെ, ദെലഫിയിൽ നിന്ന് അഥെൻസിലേക്കു സ്ഥാനപരിവർത്തനവും നടക്കുന്നു. ഏളരിപിദ്രെസിന്റെ 'ശരണാത്ഥികളായ നാരികൾ' എന്ന നാടകത്തിന്റെ കഥാനകത്തിൽ അഥെൻസിൽ കുപ്പിണി ഉയർന്നുനാതിനും, മേഡെസിഡേക്കു നീങ്ങുന്നതിനും വിജയിക്കുന്നതിനും, മടങ്ങിവരുന്നതിനും വേണ്ടത്ര സമയ (കറഞ്ഞതു പത്തുദിവസ) ത്തിന്റെ വിടവുണ്ട്. ഐസക്ഖ്യലസിന്റെ 'അഗമെമ്നോനി'ൽ, ത്രോജനപുരത്തുനിന്നു വിളംബരം ചെയ്യുന്ന സൂചനാവെടിക്കും, അഗമെമ്നോന്റെ പ്രത്യാഗമനത്തിനുമിടയ്ക്കുള്ള കാലാവധിക്ക് എത്രനാളത്തെ ദൈർഘ്യമുണ്ടെന്നു തീർത്തുപറവാൻ തരമില്ലെങ്കിലും, അവിടെ സമയപരമായ നിയമം നിരാകരിച്ചിട്ട്, സംഭവങ്ങളുടെ ഗതി കാല്പനികമായി രചിതപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ടെന്നു തീർച്ചയാണ്. "ദുഃഖാന്തനാടകത്തിൽ ഒരിക്കൽ യുഗപത് പ്രവഹിക്കുന്ന കാര്യത്തിന്റെ അനേകം ധാരകളെ നമുക്കു അനുകരിക്കാനാവില്ല. അവിടെ രംഗമണ്ഡപത്തിൽ ഉദ്ദേശിക്കുന്ന കാര്യത്തിന്റേയും, അഭിനേതാക്കളുടെ ക്രിയാവ്യാപാരങ്ങളുടേയും നിശ്ചിതമായ പരിധിക്കുള്ളിൽ നമുക്കു ഏതെങ്കിലും ഒട്ടേറെ ഞ്ഞുനില്ക്കേണ്ടിവരുന്നു. എന്നാൽ മഹാകാവ്യത്തിലാകട്ടെ, അതിന്റെ ആഖ്യാനാത്മകമായ വിശേഷരൂപം നിമിത്തം ഒരേ സമയം

നടക്കുന്ന അനേകം സംഭവങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കുവാൻ കഴിയുന്നു.” എന്നു മൂന്നാംപുസ്തകത്തിൽ, മഹാകാവ്യത്തെയും ദുഃഖാന്തനാടകത്തെയും താരതമ്യപ്പെടുത്തി പറയുന്നു. ഗ്രീക്കുനടപ്പനുസരിച്ച് പ്രദർശനത്തിലുണ്ടായ നിയന്ത്രണമാണിത്. യുഗപത് പ്രദർശനം നടക്കത്തക്ക രംഗമണ്ഡപനിർമ്മാണം അന്നു സാധിച്ചിരുന്നുവെങ്കിൽ, രണ്ടു ദൃശ്യരത്നങ്ങളും അഭിനയിക്കുമായിരുന്നു. നയനഗോചരമായ അഭിനയം ഇങ്ങനെ നിയന്ത്രിതമായിരുന്നുവെങ്കിലും, ശ്രവണഗോചരമായത് യുഗപത് നടന്നിരുന്നുവെന്ന് അനുമാനിക്കാം. ഐസ്ക്യലസിന്റെ അഗമെമ്നോനിൽ, കളിമുറിയിൽ അഗമെമ്നോനെ വധിക്കുന്ന സമയത്തെ കോലാഹലം നോപമ്യത്തിൽ മുഴങ്ങുന്നു— പ്രേക്ഷകസമാജം അതു ശ്രവിക്കുന്നു, ദർശിക്കുന്നില്ല. ശ്രവ്യമായ ആ രോദനരവവും, അതോടൊന്നിച്ച്, വൃന്ദഗീതത്തിലൂടെയെന്ന പ്രതികാരോക്തിയും പ്രേക്ഷകസമാജത്തിൽ നാടുപ്രഭാവമുളവാക്കുന്നുണ്ട്.

ചുരുക്കത്തിൽ, അരിസ്റ്റോതേലസിന്റെ നാട്യസിദ്ധാന്തമനുസരിച്ച്, കാര്യൈക്യമാണു മുഖ്യം. സമയത്തിന്റേയും സ്ഥാനത്തിന്റേയും ഐക്യം കാര്യൈക്യത്തിൽ നിന്നുണ്ടാകുന്ന ആനുഷങ്ഗികമായ സംഭവവിശേഷം മാത്രമാണ്. വാസ്തവത്തിൽ, കാര്യൈക്യം തന്നെയും കഥാനകഘടനയുടെ ദൃശ്യരൂപമാകുന്നു. ദേശകാലൈക്യങ്ങൾ ഏകാകനാടകങ്ങളിൽ അനുസരിക്കാവുന്ന നിയമമാണെന്നു സമ്മതിക്കാം; അല്ലാതെ, വിശാലകായമുള്ള നാടകത്തിൽ അനുസരിക്ക സാദ്ധ്യമാകുമെന്നു തോന്നുന്നില്ല. ഗ്രീക്കുനാടകപരമ്പരയിലോ, അരിസ്റ്റോതേലസിന്റെ പ്രസ്തുത ഗ്രന്ഥത്തിലോ ഇല്ലാത്ത ഐക്യത്രയനിഷ്കർഷ, ഇംഗ്ലീഷിൽ ബെൻജാമിൻ പാലിച്ചു. ‘ടൈപസ്റ്റി’യും ‘കാമഡി ആഫ് എർറേൻസി’യും ഷേക്സ്പിയർ അതു അനുസരിച്ചു എങ്കിലും, അദ്ദേഹത്തിന്റെ മറ്റു നാടകങ്ങളിൽ അതു ലംഘിച്ചുകാണുന്നു. കാലദേശൈക്യത്തെപ്പറ്റി പരിഹാസപൂർണ്ണമായി ഒട്ടുവളരെ എഴുതുവാൻ, അന്നത്തെ കവികളുടെ ഐക്യത്രയപ്രണയം, ധ്രുവിധനെ പ്രേരിപ്പിച്ചു. ഇബ്സന്റെ നാട്യകൊടുങ്കാറ്റ് ഊക്കോടെ വിശിഖിതപ്പെട്ടു അതിന്റെ ശേഷിച്ച പ്രഭാവം പത്തൊമ്പതാം നൂറ്റാണ്ടിലെ പരമ്പരയിലായി.

കഥാനകത്തിനടുത്ത സ്ഥാനം സ്വഭാവത്തിന്റേതാണ്. ദുഃഖാന്തനാടകത്തിന്റെ പ്രകരണത്തിൽ, സ്വഭാവചിത്രീകരണമെന്നതിനാൽ, പാരമ്പര്യമായ സ്വഭാവത്തിന്റെ രംഗമണ്ഡപസ്ഥമായ പ്രദർശനമാണിത്. കഥാനകഘടനയെ അപേക്ഷിച്ച്, സ്വഭാവചിത്രീകരണം അപ്രധാനമാണെന്നും, കാൽപ്പൊതുപാരമിശ്ലേകിൽ ദുഃഖാന്തനാടകം അസംഭവവും, സ്വഭാവചിത്രീകരണമില്ലെങ്കിലും അതു സംഭവിക്കാവുന്നതുമാകുന്നു” എന്നും രണ്ടാംപുസ്തകത്തിൽ അരിസ്റ്റോതേലസ് പറയുന്നു. പ്രഥമദൃഷ്ടിക്കു ഇതു തെറ്റായ അഭിപ്രായമാണെന്നു തോന്നാം. പ്രകൃതമായ സന്ദർഭത്തിൽ, കഥാനകത്തിനും, പാരമ്പര്യമായ സ്വഭാവത്തിനും തമ്മിൽ വിരോധമുള്ളതുപോലെ പ്രതീതി ഉണ്ടാകാമെങ്കിലും, സിദ്ധാ

തഗതമായി അതിൽ വൈചര്യമുണ്ടായില്ല. കഥാനകത്തിനുവേണ്ടി മൂലത്തിൽ 'മ്യഥോസ്' എന്നാണ് ശബ്ദം. 'എഥോസ്' എന്ന ഗ്രീക്ക് ശബ്ദം സ്വഭാവത്തെ കാണിക്കുന്നു. രണ്ടു ശബ്ദങ്ങളുടെയും താത്പര്യത്തെ പ്പറിയുണ്ടായിട്ടുള്ള തെറ്റായ ധാരണയാണ്, അരിസ്റ്റോതലേസിന്റെ അർത്ഥത്തിൽ മുൻപറഞ്ഞ വിരോധപ്രതീതിക്കു കാരണം. ഒരു നാടകം വായിക്കുമ്പോൾ നമ്മുടെ മനസ്സിൽ പതിയുന്ന പാത്രത്തിന്റെ മായ യല്ല സ്വഭാവം. കാര്യവ്യാപാരങ്ങൾ സൃഷ്ടിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന പാത്ര ങ്ങളുടെ നാട്യാഭിനയം വഴി 'മ്യഥോസി'ൽ വർത്തിക്കുന്ന വ്യക്തിവിശേഷമാണ് 'പാത്രഗതസ്വഭാവം.' അതായത്, രണ്ടിനും തമ്മിൽ ആശ്വാസാധാര്യബന്ധമുണ്ട്—രണ്ടും വിഷയാപകൃഷ്ടമായ 'ഭാവ'മല്ല.¹

മുമ്പു പറഞ്ഞിട്ടുള്ളതുപോലെ, പ്രസ്തുത ഗ്രന്ഥത്തിന്റെ ദാർശനികമായ ചിന്താവിധി ഗ്രഹിക്കുവാൻ അരിസ്റ്റോതലേസിന്റെ മറ്റു ഗ്രന്ഥങ്ങളെ ആശ്രയിക്കേണ്ടിവരും. 'ആചാരശാസ്ത്രം'²മെന്ന പ്രകരണത്തിലൂടെമാത്രമേ "കാവ്യകലയെപ്പറ്റി"യിലെ ഈ സന്ദർഭം വിശദമാകയുള്ളൂ. അതിൽ അദ്ദേഹം പറയുന്നു;—ഒന്നാമത് നാമാകം പ്രകൃത്യാ സത്സ്വഭാവകളോ ദുസ്വഭാവകളോ അല്ല. പ്രകൃത്യാ നമുക്കുള്ള ഭൗതികമായ സാമത്വങ്ങൾക്കു വിപരീതമാണത്. ശ്രവിക്കാനും ദർശിക്കാനും കഴിയുന്ന ഭൗതികമായ ഇന്ദ്രിയങ്ങൾ നമ്മിൽ പ്രകൃത്യാ ഉള്ളവയാണ്. നാം കാണാൻ തുടങ്ങും മുമ്പുതന്നെ നമ്മിൽ ഭൗതികമായ ദർശനേന്ദ്രിയമുണ്ടായിരുന്നു, കേൾക്കുംമുമ്പുതന്നെ നമ്മിൽ ശ്രവണേന്ദ്രിയമുണ്ട്. ഈ ഇന്ദ്രിയങ്ങൾ നമുക്കു കിട്ടിയതു ദർശനക്രിയയോ ശ്രവണക്രിയയോ മൂലമല്ല. നമ്മിലുള്ള ഭൗതികമായ കർമ്മസാമത്വം പ്രകൃതിജമാകയാൽ, അത് ആചാരപരമായി ഉദാസീനമോ, അല്ലെങ്കിൽ നിർദ്വീശേഷമോ ആകുന്നു; അതുകൊണ്ട്, അതിനു ആചാരാത്മകമായ സ്വഭാവ(ശീല)മില്ല. നാം എത്രത്തോളം, നല്ലതോ ചീത്തയോ ആയ കാര്യവ്യാപാരം നിർവ്വഹിക്കുന്നുവോ, അത്രത്തോളം സത്സ്വഭാവമോ, ദുസ്വഭാവമോ സമ്പാദിച്ചുപിടിക്കും. നല്ലതോ ചീത്തയോ ആയ കാര്യവ്യാപാരങ്ങൾകൊണ്ടാണ് സത്തുക്കളോ, ദുഷ്ടന്മാരോ ആവാൻ നാം ശീലിക്കാൻ പതിവ്. ആശാരി പുര പണിയാൻ അഭ്യസിക്കുന്നത് പുര പണിത്താണല്ലോ. ഒരുതരം ക്രിയയുടെ ചെറുനേപുന്യേനയുള്ള ആവർത്തനംവഴി ഒരു സ്വഭാവം അഥവാ ശീലം, അതായത് ചരിതത്തിന്റെ ഒരുതരം പോക്ക്, നാം സമ്പാദിക്കുന്നു. ഇങ്ങനെ സ്വഭാവഗുണങ്ങൾ മുമ്പുചെയ്ത കാര്യങ്ങൾ തരുന്ന ഫലമാണെന്നു സിദ്ധിക്കുന്നു.

1 Butcher: Aristotles' Theory of Poetry and Fine Art. P. 344-5
'മ്യഥോസ്' എന്നതിന്റെ വിപരീതാർത്ഥമാണ് 'ലോഗോസ്' (വാക്ക്, ഭാഷണം) എന്നു നീട്ശേ പറയുന്നു. Nietzsche; The Birth of Tragedy

2 Nicomachean Ethics (Tr. Sir David Ross)

ഐതിഹാസികമായി നോക്കിയാൽ ഓരോ വൃക്തിയിലും ഇപ്രകാരം ക്രിയകൾ മുലമുണ്ടാകുന്ന സ്വഭാവം അതിന്റെ നിലനില്പിന് കാര്യങ്ങളെയാണ് ആശ്രയിക്കുന്നത്. — അതിന്റെ നന്മതിന്മകൾ അതിന്റെ ഉറവിടമായ കാര്യങ്ങളുടെ നന്മതിന്മകളെ ആശ്രയിക്കുന്നു. യഥാർത്ഥ ജീവിതത്തിൽ സ്വഭാവം, അത് കാര്യങ്ങളുടെ സന്തതിയാകുകൊണ്ട്, ക്രിയാവ്യാപാരത്തിന് അധീനമാകുന്നു.

രണ്ടാമത്, നന്മതിന്മകളെപ്പറ്റി നമുക്കുള്ള അറിവിന്റെ പരിമാണമനുസരിച്ചല്ല നാം ശിഷ്ടന്മാരോ, ദുഷ്ടന്മാരോ ആകാറുള്ളത്. നീതിശാസ്ത്രത്തിലെ മുഖ്യതത്വം നിരപേക്ഷമായ നന്മയല്ല, പ്രായോഗികമായ നന്മയാണ്; ആ നന്മ മനുഷ്യൻ പ്രാപിക്കുന്നതായിരിക്കും വേണം. ആ ലക്ഷ്യം അവസാനം ആനന്ദവുമായി ചേരുന്നു. എല്ലാ നൈതികസ്ഥിതിയിലും നിഷ്പ്പ്രഭമായ ഒരുതരം ഇച്ഛാശക്തിയും, നയിക്കുവാൻ കെല്പുള്ള വിവേകവുമുപായിരിക്കും. നാം ഇച്ഛിക്കുന്ന ലക്ഷ്യം (=പ്രാപ്യം) അരിസ്റ്റോതലൈസിന്റെ പ്രക്രിയയിൽ മുഖ്യസ്ഥാനം അർഹിക്കുന്നു. ഒരു വിശേഷമായ അവസ്ഥ കൈവരുത്തുവാൻ നാം ഇച്ഛിക്കുന്നു—ഉദ്ദേശിക്കുന്നു; മനുഷ്യന്റെ നൈതികമായ ക്രിയകളെ അനിയന്ത്രിതമായ പരിതഃസ്ഥിതിയുടെ പിടിയിൽനിന്ന് വേർപെടുത്തുന്നത് ഈ ഇച്ഛയാണ്—ലക്ഷ്യോന്മുഖമായ ഈ പ്രവൃത്തിവിദഗ്ദ്ധമാണ്. നൈതികമായ ക്രിയാവ്യാപാരം ലക്ഷ്യത്തിലേക്കുള്ള ഗതിയാകുന്നു. ഒരു മനുഷ്യൻ തന്റെ നന്മയ്ക്കു പ്രയോജനപ്പെടുമെന്നു കരുതാവുന്ന ലക്ഷ്യത്തിലെത്താൻ ഇച്ഛിച്ചുകൊണ്ടു ചെയ്യുന്ന ക്രിയാവ്യാപാരത്തിലൂടെ നേടുന്നതാണ് സ്വഭാവം. അതുകൊണ്ട് സ്വഭാവം വെറുമൊരു പ്രവണതയാകുന്നു. അതു പൂർണ്ണതയാ യഥാർത്ഥ (കാർയ്യരൂപ)മാകണമെങ്കിൽ, ലക്ഷ്യം ഇച്ഛിച്ചുകൊണ്ടുള്ള ഗതി തുടർന്നുപോകണം. 'സംഭാവ്യത'യും 'വാസ്തവികത'യും തമ്മിലുള്ള ഭേദത്തെപ്പറ്റി അരിസ്റ്റോതലൈസിന്റെ ആചാരശാസ്ത്രത്തിൽ പ്രതിപാദിക്കുന്ന പദ്ധതി ഇപ്പറഞ്ഞതാണ്. മുതുകിപ്പറഞ്ഞാൽ, സ്വഭാവം പൂർവ്വകാലീനമായ കർമ്മത്തിന്റെ പരിണതിയിൽനിന്നുദിക്കുന്ന പ്രവണത മാത്രമാണ്; അത് ഭാവീകാര്യധാരയിൽ മാത്രമേ രൂപംകൊള്ളുന്നുള്ളൂ. നിശ്ചേഷ്ടരായുരടുന്ന നമ്മിൽ സ്വഭാവത്തിന്റെ വാസ്തവികമായ രൂപം പ്രകടമല്ലല്ലോ.

നാടകത്തിൽ സ്വഭാവത്തിന് അതിന്റെ പൂർണ്ണവും, സ്വകീയവുമായ വാസ്തവികത നേടുവാൻ കഴിയുന്നത് കാര്യവ്യാപാരം നടക്കുമ്പോൾ മാത്രമാണ്. പാത്രങ്ങളുടെ ഏതാനും ഗുണങ്ങൾ വർണ്ണിക്കുകയോ നിർദ്ദേശിക്കുകയോ ചെയ്താൽ 'സ്വഭാവത്തിന്റെ സംഭാവ്യമായ' ആഭാസമേ സിദ്ധിക്കൂ—വാസ്തവമായ രൂപം കൈവരുകയില്ല. എപ്രകാരം കതിരയോട്ടമത്സരത്തിൽ വെറുതേ നിലുന്ന് 'പന്തയക്കുതിര' അതിന്റെ സ്വഭാവത്തിന്റെ (സാമർത്ഥ്യത്തിന്റെ) 'വാസ്തവികത' മാത്രം

കാണിക്കുകയും, ഓടി ജയിച്ചു പന്തയം പറയുന്ന കുതിര അതിന്റെ സ്വഭാവത്തിന്റെ (സാമർത്ഥ്യത്തിന്റെ) 'വാസ്തവികത', നിശ്ചിതവും പൂർണ്ണവുമായ വിധം, ഓടും തുടങ്ങിയതു മുതൽ ലക്ഷ്യത്തിലെത്തുന്നതു വരെ, നിരന്തരം പ്രദർശിപ്പിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നുവോ, അപ്രകാരം വർണ്ണിതമായ ഗുണങ്ങൾ, വെറും അവിഹിതമായ സംഭാവ്യതയാണെന്നും, നാട്യമണ്ഡപത്തിൽ കാര്യവ്യാപാരംവഴി പ്രദർശിപ്പിക്കുമ്പോൾ ആ കാര്യങ്ങളിലൂടെ അവ സ്വഭാവത്തിന്റെ വാസ്തവികരൂപമായി മാറുമെന്നും ധരിക്കണം.¹ അരിസ്റ്റോതലൈസുതന്നെ പറയുന്നു:-² മനുഷ്യരുടെ "സുഖവും ദുഃഖവും അവരുടെ കാര്യങ്ങളെയാണ് ആശ്രയിക്കുന്നത്". അതായത്, നമ്മുടെ ജീവിതത്തിന്റെ ലക്ഷ്യം സുഖവും, ജീവിതപര്യ ലക്ഷ്യത്തിലെത്താനുള്ള കാര്യവ്യാപാരവുമാകുന്നു—അതുകൊണ്ട് ഗുണമല്ല, ക്രിയയാണ്. സ്വഭാവം നമുക്കു ഗുണങ്ങൾ തരുന്നുണ്ട്—എന്നാൽ അവ നമ്മുടെ കാര്യങ്ങളല്ല. നാടകത്തിൽ കഥാനകം സ്വയം പൂർണ്ണവും, ലക്ഷ്യോന്മുഖമായി ഗമിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്നതുമായ കാര്യവ്യാപാരമാണെന്നതാണ് ഇതിൽനിന്നു ഗ്രഹിക്കേണ്ടത്. ലക്ഷ്യത്തിലേക്കുള്ള ക്രിയാത്മകമായ ഗതിയാണ് മുഖ്യം. നാടകത്തിൽ പാത്രങ്ങളെ നാമറിയുന്നത്—'സ്വഭാവ'ത്തിന്റെ മാനസികമായ പ്രത്യക്ഷീകരണം നമ്മിലുണ്ടാകുന്നത്—ആ പാത്രങ്ങളുടെ 'വചന'ങ്ങളിലും 'കാര്യ'ങ്ങളിലും തെളിഞ്ഞിരിക്കുന്ന പാത്രഗുണത്തിലൂടെയാണല്ലോ വചനങ്ങളും കാര്യങ്ങളുമില്ലെന്നുവന്നാൽ, സർവാദവും ചേഷ്ടയും വേണ്ടെന്നുവെച്ചാൽ, പാത്രത്വവും സ്വഭാവപ്രകടനവും അജ്ഞാതമായിരിക്കുകയേ ഉള്ളൂ. നാട്യനിരൂപണത്തിൽ അരിസ്റ്റോതലൈസ് ആവിഷ്കരിച്ച ഈ സിദ്ധാന്തം മഹത്വമുള്ളതാണ്. നടന്മാരുടെ 'ഭാഷണ'ത്തെയും, കാര്യവ്യാപാരത്തെയും സർവ്വമാ ആശ്രയിച്ചു മനസ്സിലാക്കുന്ന പാത്രത്വം കേവലം നാട്യസന്ദർഭത്തിലും, നാട്യകരണത്തിലും സംഭവിക്കുന്നവയാകുന്നു. "യാതൊന്നു വ്യക്തിയുടെ അഭിരുചിയും അരുചിയും പ്രദർശിപ്പിച്ചുകൊണ്ട്, സാമാന്യീകമായ പ്രയോജനം വ്യക്തമാക്കുന്നുവോ അതാണ് ശീലം അല്ലെങ്കിൽ സ്വഭാവം. ഇതു സ്പഷ്ടമാക്കാൻ കെല്പില്ലാത്ത വക്തവ്യം ശീലത്തിന്റെ വൃഷ്ടകമല്ല." "ദുഃഖാന്തനാടകം * * * കാര്യത്തിന്റെ അനുകരണമാണ്. അത് കർത്താക്കളുടെ അനുകരണം കൂടിയാണെങ്കിലും, ആ അനുകരണം കാര്യത്തെ ആശ്രയിച്ചാണ് വരുന്നത്" എന്ന് അരിസ്റ്റോതലൈസ് എഴുതുന്നുമുണ്ട്.

1. കൂടുതൽ അറിവാൻ നോക്കുക: Nicomachean Ethics tr. Sir D. Ross. pt. I. 8, 1099^a—I, 8, 1098^b 3 ff. (മുകളിൽ കൊടുത്ത ദൃഷ്ടാന്തവും വിശദീകരണവും സ്വതന്ത്രമായ സാരസംഗ്രഹമാണ്).

2. സംഭവഘടന എന്ന (രണ്ടാംപുസ്തകത്തിലെ) പ്രകരണം.

നാട്യപ്രകരണത്തിൽ, സ്വഭാവചിത്രീകരണത്തിന്റെ കാര്യവും പാരാധിഷ്ഠിതമായ അർത്ഥം മുൻനിർത്തി പര്യാലോചിക്കുന്നതായാൽ, ഏതാദ്യമായ അനവചിന്നസ്വഭാവത്തിന്റെ സർവ്വാഭാസവിശിഷ്ടമായ സമാവേശം ഇല്ലാത്തതും നാടകം സംഭാവ്യമാണെന്നു വ്യക്തമാകും. ഗ്രീക്കുഭാഷയിലും, ഇംഗ്ലീഷിലും പാത്രത്തെയും സ്വഭാവത്തെയും കുറിക്കുന്ന ശബ്ദം സമാനമാകുകൊണ്ട്, അരിസ്റ്റോതേലസിന്റെ അർത്ഥം, വേണ്ടപോലെ, ഗ്രഹിക്കുവാൻ ചിലർ വിഷമമുണ്ടാവാം. 'എഥോസ്' എന്ന ഗ്രീക്കുശബ്ദത്തിന്റെ ഇംഗ്ലീഷ് തർജ്ജമ 'കേരകൂർ' എന്നാണല്ലോ. അതിനു സ്വഭാവമെന്നും പാത്രമെന്നും അർത്ഥമുണ്ട്. പാത്രമില്ലാതെ നാടകം സംഭവിക്കയില്ലല്ലോ. അതിനാൽ 'എഥോസ്' ഇല്ലാത്തതും നാടകം സംഭവിക്കാമെന്നു സന്ദർഭത്തിന്, "അരിസ്റ്റോതേലസിന്റെ വിവേചനമനുസരിച്ച സ്വഭാവവിഷ്കരണമില്ലാത്തതും ദുഃഖാന്തനാടകമുണ്ടെന്നു അർത്ഥമുള്ളു. സ്വഭാവചിത്രീകരണത്തിനു പകരം 'സ്വഭാവവിഷ്കരണം'മെന്നുശബ്ദം മനഃപൂർവ്വം പ്രയോഗിച്ചതാണ്. 'ആവിസ്' എന്ന പദത്തിനർത്ഥം 'പ്രകാശം'മെന്നാകുന്നു. കരണമെന്നാൽ ചെയ്യുക. ആവിസ് + കരണം = പ്രകാശിപ്പിക്കുക, പ്രകടമാക്കുക, വെളിപ്പെടുത്തുക. നന്മയെ ലാക്കാക്കിയുള്ള പോക്ക്, ഔചിത്യം, അനുകരണത്തിനൊത്ത നില, സ്ഥിതിവിപര്യയം, ഏകരൂപ്യം, സംഭാവ്യത, യാഥാർത്ഥ്യത്തെക്കാൾ ഭവ്യതരമാക്കുക—ഇവയെല്ലാം സ്വഭാവത്തിന്റെ ആവിഷ്കരണത്തിന് ആവശ്യമാകുന്നു. അതിനാൽ അവയെ സ്വഭാവശബ്ദംകൊണ്ടു നിർദ്ദേശിക്കുകയാണ് അരിസ്റ്റോതേലസ് ചെയ്യുന്നത്. അവയോ, അവയിലേതെങ്കിലുമോ ഇല്ലെന്നിരുന്നാലും, അതായത് അത്തരം സ്വഭാവചിത്രണം ഇല്ലാതിരുന്നാലും, [ദുഃഖാന്ത]നാടകം സംഭാവ്യമാണ്.

സ്വഭാവവും വിചാരവും വേറെവേറെ തത്ത്വങ്ങളാകുന്നു. സ്വഭാവം കാര്യപാരത്തിലൂടെ പരിതാർത്ഥമാകും പോലെ വിചാരം ഭാഷണത്തിൽ പ്രതിഫലിക്കുന്നു. പരിസ്ഥിതിക്കും ആവശ്യകതയ്ക്കും അനുക്രമമോ പ്രതിക്രമമോ ആയ ഭാഷണം സഫലമാകണമെങ്കിൽ, അതു മണ്ഡനാത്മകമോ, ഖണ്ഡനാത്മകമോ, സംഗതമോ, തർക്കസിലാമോ ആയിരുന്നേ തീരൂ. ഗ്രീക്കുനാടകങ്ങൾ ഗംഭീരമായ ദാർശനികതത്ത്വങ്ങളേയും, രാജ്യതന്ത്രത്തേയും, മതവിശ്വാസത്തേയും, ആചാരങ്ങളേയും, നീതിയേയും മറ്റും സംവാദത്തിൽ വിവേചിക്കാറുണ്ട്. അതിനാൽ ആ വിഷയങ്ങളെ സംബന്ധിച്ച അറിവും, അതിനെക്കാൾ മുഖ്യമായി പ്രഭാഷണകലയിൽ വൈദഗ്ദ്ധ്യവും പാത്രങ്ങൾക്ക് ആവശ്യമാണ്. ഇതാണ് ബുദ്ധിതത്ത്വം. ഭാരതീയരുടെ കാവ്യലക്ഷണഗ്രന്ഥങ്ങളിൽ ഇതിന്റെ പേര് ഭാവതത്ത്വമെന്നാണ്. ഭാവതത്ത്വം രണ്ടുതരമുണ്ട്. ഒന്ന് വസ്തുഗതം; മററത്, ആത്മഗതം. പാത്രങ്ങളിലൂടെ അവരുടെ വിചാരങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കുകയാണ് വസ്തുഗതമായ ഭാവതത്ത്വം. കവി തന്റെ കാവ്യംവഴി അതിന്റെ കഥാസംവിധാനം, സ്വഭാവവി

ഷ്കരണം, വിചാരവിസ്താരം, ഭാവാഭിപ്രായം, ദൃശ്യസംയോജന മുതലായ ഏല്പാ അംഗങ്ങളിലൂടെയും സ്വവിചാരം വെളിപ്പെടുത്തുന്ന പ്രക്രിയ ആത്മഗതമായ ഭാവാവിഷ്കരണമാകുന്നു. അരിസ്റ്റോതേലൈസ് വസ്തുഗതമായ ഭാവത്തുപത്തിനാണ് പ്രാധാന്യം നൽകുന്നത്.

ഇങ്ങനെ, നാടകത്തിൽ കഥാനകുലന അല്ലെങ്കിൽ കാര്യവ്യാപാരം വഴി സംഭവങ്ങളുടെ പ്രദർശനം സമ്യക്പ്രധാനമാണെന്നും, സ്വഭാവവിഷ്കാരം കാര്യവ്യാപാരത്തെ ആശ്രയിക്കുന്നതിനാൽ താരതമ്യേന ഗൗണമാണെന്നും, സ്വഭാവം കാര്യവ്യാപാരത്തിൽനിന്ന് ആവിഷ്കൃതമാകേണ്ടതെന്നും, നാടകത്തിലെ പാത്രങ്ങളുടെ ഭാഷണത്തിൽ ബുദ്ധിമുട്ടും ആവശ്യമാണെന്നും അരിസ്റ്റോതേലൈസ് സ്ഥാപിക്കുന്നു. നാടകത്തിന്റെ സ്വരൂപവും സ്വഭാവവും സാക്ഷ്യവും സജീവമായ അനുഭവമായിരിക്കേണ്ടതെങ്കിൽ, അതിൽ ജീവത്തലമായ വിചാരക്രമം ഉണ്ടാവണം. പക്ഷേ, വിചാരത്തലം പാത്രഗതമായ ഭാഷണത്തിൽ നിഹിതമായിരിക്കും; അന്യത്ര സമഗ്രമായി വർത്തിക്കുന്നത് ഭേദമില്ലാത്ത അഥവാ കാര്യവ്യാപാരമാണ്.

ഇനി, സ്വഭാവവും കാര്യവ്യാപാരവും വിവേച്യമാണ്. ദുഃഖാനന്ദനാടകം വ്യക്തിയുടെ അനുഭവമല്ല, സംഭവങ്ങളുടെ അനുഭവമാണ്. അതിനാൽ ഇതുവരെ വിവരിച്ചുവന്നതുപോലെ, സ്വഭാവവിഷ്കരണം കാര്യവ്യാപാരത്തിലൂടെ നടക്കുന്നുവെന്ന് ഓർത്തിരിക്കേണ്ടതാണ്. ആ കാര്യവ്യാപാരത്തിന്റെ സാധനമാണ് അഭിനേതാവ്. അഭിനയം കാര്യവ്യാപാരത്തിന്റെ രീതിയാകുന്നു. കഥാനകത്തിന്റെ വിന്യാസം പാത്രത്തെ സാധനമാക്കുന്നുവെങ്കിലും, ആ കഥാനം പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നത് രംഗമണ്ഡപത്തിൽനടക്കുന്ന കാര്യങ്ങൾവഴിയാണ്ല്ലോ. അപ്പോഴല്ലേ അത് നാടകമാകുന്നുള്ളൂ? അതുകൊണ്ട്, നാടകത്തിന്റെ ലക്ഷണങ്ങളിൽ മുഖ്യമായ രൂപകരണം കാര്യവ്യാപാരത്തിന്റെ ദൃശ്യതയും മൂലമേ സിദ്ധിക്കൂ. അരിസ്റ്റോതേലൈസിന്റെ വിവേചനമനുസരിച്ച്, വെറും പാത്രം സജീവമല്ല; പാത്രത്തെ സജീവമാക്കുന്നത് കാര്യവ്യാപാരമാണ്. ദർപ്പണത്തിൽ കാണുന്ന നിശ്ചലമായ പ്രതിബിംബം പോലെയോ, സിനിമയിൽ അനങ്ങാതെ നില്ക്കുന്ന മായാചിത്രം പോലെയോ മാത്രം വെറും പാത്രത്തെ കണക്കാക്കിയാൽ മതി. എന്നാൽ, ഏപ്പോഴും സജീവമായി കാര്യവ്യാപാരത്തിൽ ഏർപ്പെട്ടിരിക്കുന്ന ഒരുവന്റെ പലനമുള്ള പ്രതിബിംബം മുറയ്ക്ക് നിലകൊള്ളാതിരിക്കാൻ കാണാപോലെയോ, സംഭവബഹുലമായ കാര്യവ്യാപാരങ്ങളിൽ നിരന്തരം ഏർപ്പെട്ടും സ്ഥിതിഗതീകരിക്കേണ്ടതാണ്, യുക്തിയുക്തം സംഭാഷണം നടത്തിയും ചിലിട്ടുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന സംഭാഷണയുക്തമായ മായാചിത്രം (ടോക്കി) പോലെയോ, രൂപകമായ നാട്ടുതെ പരിഗണിക്കേണ്ടതാണ്. സജീവവും ബുദ്ധിയുള്ളവരുമായ പാത്രങ്ങൾ (അഭിനേതാക്കൾ) കാര്യവ്യാപാരത്തിലൂടെ പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നത് ആദിമകാലാനുയുക്തമായ കഥാനകവും, അതിന്റെ അംഗങ്ങളും അരിസ്റ്റോതേ

ലെസിന്റെ പരിഭാഷയിൽ സ്വഭാവങ്ങളാണ്. അതിനു 'പാത്രഗതമായ സ്വഭാവ'മെന്നു പേരിടാം. കാരണികവ്യാപാരം (ട്രാജിക് ആക്ഷൻ) സ്വഭാവഗതമാണെന്നും, പാത്രാശ്രിതമല്ലെന്നും വ്യക്തമാക്കാനാണ് ഇത്രയും പ്രവർത്തിച്ചത്. അതിപ്രധാനമായ ഈ പ്രക്രിയയിൽ 'പാത്ര'മെന്നതിന്റെ അർത്ഥം 'സ്വഭാവരൂപ' മെന്നാകുന്നു. സ്വഭാവം കാര്യവ്യാപാരമാണെന്നപോലെ, കാരണികമായ സ്വഭാവരൂപവും കാര്യവ്യാപാരമാകുന്നു. രണ്ടാം പുസ്തകത്തിൽ, കാരണികവ്യാപാരമെന്ന വകുപ്പിൽ, അരിസ്റ്റോതേലിന്റെ ഭാവം വ്യക്തമാക്കാൻ വേണ്ടി, പാത്രത്തിന്റെ അർത്ഥമെന്നാവണ്ണം 'സ്വഭാവരൂപം' എന്ന ശബ്ദം പ്രയോഗിച്ചിട്ടുണ്ട്.

സ്വഭാവരൂപത്തിന്റെ അനിവാര്യമായ വിശേഷണം നാലാണ്: (1) 'സ്വഭാവരൂപങ്ങൾ നല്ലതായിരിക്കണം; ശുഭവും ശ്രേഷ്ഠവുമായിരിക്കണമെന്നത്. (2) അവ ഉചിതവും (3) അനുരൂപ (=സദൃശ)വും (4) ഏകരൂപവുമായിരിക്കണം. കഥാനായകന്റെ ദുഃഖാന്തസ്വഭാവത്തിൽ ഈ നാലു വിശേഷങ്ങളും തീർച്ചയായും വേണ്ടതാണ്.

ദുഃഖാന്തനാടകം കാണുന്ന പ്രേക്ഷകസമാജം പൊതുവെ സമീകൃതമായ സഹാഗ്നേയവും, സംയതശീലവുമുള്ളവരായിരിക്കുമെന്നതാണ് അരിസ്റ്റോതേലിന്റെ പ്രതീക്ഷ. അതുകൊണ്ട്, ദുർവൃത്തരും ആചാരശ്രേഷ്ഠരായ ഘൃണിതവൃത്തികളോടു് അത്തരം പ്രേക്ഷകർ് അനുകമ്പയോ സഹാനുഭൂതിയോ കാണുകയില്ല; ശോകാനുഭവത്തിൽനിന്നുണ്ടാകുന്ന ഭാവോദ്ദേഹം ഒരുതരം അനുകമ്പയോ സഹാനുഭൂതിയോ ആണല്ലോ. പ്രാഥമികമായ ആ അനുകമ്പ അല്ലെങ്കിൽ സഹാനുഭൂതി ഉണ്ടെങ്കിൽ, കാരണികരസാസ്വാദമെന്ന അന്തിമമായ ഉദ്ദേശ്യം നേടുവാൻ കഴിയുകയില്ല. ദുഷ്ടൻ സുഖത്തിൽനിന്നു് ദുഃഖത്തിലോട്ടു വീഴുന്നതുകൊണ്ട്, അതു മാനവീയമായ മറ്റൊരുഭാവമുണ്ടാക്കിയാലും, നമ്മിൽ കരുണ ഉണർത്തുവാൻ അസമർത്ഥമാണെന്നു് അരിസ്റ്റോതേലിനു പറയുന്നു. മിത്രങ്ങളോ ബന്ധുക്കളോ തമ്മിലുണ്ടാകുന്ന ദുഃഖമായ സംഭവങ്ങൾക്കു് സർവ്വാധികം കരുണ ജനിപ്പിക്കുവാൻ കഴിയുമെന്നു്, കഥാനകഘടനയുടെ പ്രകരണത്തിൽ ചൂണ്ടിക്കാണിച്ചിട്ടുണ്ട്. സ്നേഹവും, അന്യോന്യബന്ധവും പാലിക്കുന്ന സ്വഭാവം, ശുഭത്തിന്റെ ലക്ഷണമാണെന്നു് അതിൽനിന്നു മനസ്സിലാക്കണം. ദുഃഖാന്തനാടകത്തിലെ സ്വഭാവരൂപമെല്ലാം ശുഭമായിരിക്കണമെന്നും, അതിൽ അശുഭരൂപമൊന്നും ഉൾപ്പെടുത്തരുതെന്നും, അരിസ്റ്റോതേലിനു് സിദ്ധാന്തിക്കുന്നതായിട്ടാണ് ചിലർ ഈ സന്ദർഭം ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുന്നതു്. റോസ്സെസിൻ്റെ മേനേലുസിന്റെ പ്രഭവശവും സുഖ്യല്ലായിൽ ഓഡുസ്സേലുസിന്റെ അശുഭമായ കാര്യവ്യാപാരവും, "അവ ആവശ്യകമോ പ്രയോജനപ്രദമോ അല്ലാതിരുന്ന നില

1- Character's Character എന്നു പറയാനാവും. ഈ വൈഷമ്യം ഗ്രീക്കുഭാഷയിലുമുണ്ട്.

യ്ക്കും", അക്ഷമമായ അപരാധമാദ്ധ്യോയെന്നു പറയുന്നതിൽനിന്നും, ചില നാടകങ്ങളിൽ അശുഭസ്വഭാവത്തിനും സ്ഥാനം ലഭിച്ചിട്ടുണ്ടെന്നു ഊഹിക്കാം. നാടകത്തിന്റെ കാതൃവ്യാപാരം ശുഭമായിരിക്കണമെന്ന നിഷ്കർഷയ്ക്കുതീർപ്പും, ശുഭമായ പരിണാമത്തിലേത്തന്ന കാതൃവ്യാപാരം പരമാവശ്യമാണെന്നായിരിക്കാനിടയുണ്ട്. മുഖ്യമായ ഈ കാതൃവ്യാപാരത്തിന് പുഷ്പിയും ഊഷം കൊടുപ്പാൻ അശുഭസ്വഭാവങ്ങൾ ആവശ്യമാണെങ്കിൽ, അവയ്ക്കു നാടകത്തിൽ പ്രവേശം അനുവദിക്കാവുന്നതാണെന്നും, 'കൊലേനേസിൽ ഓഹ്രിപ്പുസ്' എന്ന നാടകത്തിലെ ക്രൈസ്തവൻ ദുഷ്ടാന്തീകരിക്കുന്നുമുണ്ട്. സർവ്വോത്തമമായ ശുഭസ്വഭാവം ദുഷ്ടാന്തനാടകത്തിലെ നായകന്റെ രൂപത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നതിന് അരിസ്റ്റോതേലേസ് അനുകൂലിയല്ല. അത്ര ഉത്തമനായ പുണ്യശുദ്ധി സുഖത്തിൽനിന്നു ദുഃഖത്തിൽ പതിച്ചു നശിക്കുന്ന ദൃശ്യം നമ്മിലുളവാക്കുന്ന ഭാവോദ്ദേഹം ഭയജനകമോ, കാരണികമോ അല്ല-അതു സ്തംഭമാകുന്നു എന്ന് അരിസ്റ്റോതേലേസ് മറുപടിയിട്ടു വ്യക്തമാക്കുന്നു. അതിനാൽ ശുഭത്തിന് ഗാഢീകൃതമെന്നോ, സാമാന്യീകമായ ശുഭത്തിന്റെ പ്രായോഗികരൂപമെന്നോ ആയിരിക്കാം ഗ്രന്ഥത്തിന് അഭിഷ്ടമായ അർത്ഥം.

ഔചിത്യമെന്നതിന്റെ ഗ്രീക്കു മൂലം 'ഔറീക്കത്താൻതാ' എന്നാകുന്നു. അത് ഒരു അകർഷകമായ കൂടത്തുമായി, സ്വതന്ത്രരൂപത്തിൽ, പ്രയുക്തമാണ്. ഔചിത്യമെന്നതിനു യുക്തമെന്നാണല്ലോ അർത്ഥം. എതിരോടു യുക്തം? എതിരോടു യോജിച്ചത്?—എന്ന പ്രശ്നത്തിന് അവകാശമുണ്ടാകുമാറാണ് ഗ്രന്ഥത്തിൽ മൂലശബ്ദം പ്രയോഗിച്ചിരിക്കുന്നത്. അതിനാൽ നാരിസ്വഭാവത്തെപ്പറ്റി പറയുമ്പോൾ, നാടകത്തിലെ നാരിപാത്രമെന്ന അർത്ഥം സ്വീകരിച്ചുകൂടാ. സ്ത്രീസ്വഭാവമുള്ള പുരുഷപാത്രവും, പുരുഷസ്വഭാവമുള്ള സ്ത്രീപാത്രവും കവി അസ്പഷ്ടീകരിക്കുകയും ചെയ്തു. അർച്ചാചിന്തനശാസ്ത്രത്തിൽ ഗവേഷണംചെയ്യുന്നവർ പറയുന്നത് പുരുഷനിൽ സ്ത്രീസ്വഭാവവും, സ്ത്രീയിൽ പുരുഷസ്വഭാവവും പ്രസുപ്തമായി കിടപ്പുണ്ടെന്നാണല്ലോ. നാരിസ്വഭാവമെന്നും, നരസ്വഭാവമെന്നും, രണ്ടായി സ്വഭാവങ്ങളെ തരംതിരിക്കുന്നത് ന്യായമല്ലെങ്കിലും, ചില അർത്ഥത്തിൽ അത് ആവശ്യമാണ്. താല്പര്യവശാലായ നായ തിമൊഥേയസ് രചിച്ച സ്പെക്ടാക്കിയിൽ, ദ്രോസ്റ്റോക്ലസിന്റെ വിലാപം നരസ്വഭാവമല്ല. തിമൊഥേയസ് മറുപടിയോ ദ്രോസ്റ്റോക്ലസിനെ നരസ്വഭാവിയായി ചിത്രീകരിച്ചിട്ടുള്ളത് അരിസ്റ്റോതേലേസ് കണ്ടിരിക്കാം. ആ നിലയ്ക്ക്, അയാളുടെ വിലാപം അയാളുടെ സ്വഭാവത്തിനൊത്തതല്ലെന്നു വന്നുകൂടുന്നു. എന്താണു പ്രവണതകളെ നരസ്വഭാവമായും, മറുപടിയോ പ്രവണതകളെ നാരിസ്വഭാവമായും വിഭജിച്ചു നിർവ്വചിക്കാൻ, ഓരോ വിഭാഗത്തിനും ഓരോ പദവി നിർദ്ദേശിക്കുകയാണ് അരിസ്റ്റോതേലേസ് ചെയ്യുന്നത്. ദുഷ്ടാന്തനാടകത്തിലെ

പുരുഷപാത്രം നാരിസ്വഭാവം പ്രദർശിപ്പിച്ചാൽ അയാൾക്കു പദപൂതി വേിക്കും. ആ നിയമം വിപരീതത്വേന നാരിപാത്രത്തിന്റെ വിഷയത്തിലും ചരിതാത്മമാകും. ഇപ്പറഞ്ഞ പദവിനിർദ്ദേശം സാമുദായികസ്ഥിതിയുടെ പ്രതീകമാണ്. സ്ത്രീയും, അടിമയും താണപദവിയിലെ പാത്രങ്ങളാണെന്ന് അരിസ്റ്റോതേലേസ് പറയുന്നുമുണ്ട്. എങ്കിലും, അവരുടെ സ്വഭാവം അശുഭമായേ തീരൂ എന്നില്ലെന്നുകൂടി അദ്ദേഹം വ്യക്തമാക്കുന്നു. സ്വഭാവത്തിന്റെ സോപാനരീതിയും, ഗ്രീക്കു സമുദായ (രാഷ്ട്ര)ത്തിന്റെ സോപാനഘടനയും നാടകത്തിൽ പ്രകടമാകുന്ന അനുരണനരൂപമാകുന്നു. ഇതാണ് ഉചിതശബ്ദത്തിന്റെ താത്പര്യം.

അനുരൂപത (സാദൃശ്യം)¹ എന്നതാണ് മൂന്നാമത്തെ വിശേഷണം. എതിനു സദൃശം? എതിനോടുള്ള അനുരൂപത? സൂത്രകാരന്മാരെ പോലെ അരിസ്റ്റോതേലേസ് ഇവിടെ മാനമവലംബിക്കുന്നു. മുഖവസ്തുവായ അനുരാഗ്യാത്തിനോ, ഇതിവൃത്തത്തിനോ, പുരാണകഥയ്ക്കോ അനുരൂപമായ, എന്നു വ്യാഖ്യാനം കവിയുടെ സഞ്ജനശീലത്തിനു വിരുദ്ധമായതും. മുഖവസ്തുവിനു അനുരൂപമായ, സദൃശമായ, നിർമ്മാണം കവിയുടെയും ചിത്രകാരന്റെയും ജോലി അല്ലെന്ന് അരിസ്റ്റോതേലേസ് ഉറപ്പിച്ചു പറഞ്ഞിട്ടുണ്ടല്ലോ. യഥാർത്ഥജീവിതത്തിൽനിന്നു താണതരം സ്വഭാവചിത്രീകരണം ഹ്രസ്വനകാരന്റെ ജോലിയാണ്. ദുഃഖാന്തനാടകത്തിലെ പാത്രങ്ങൾ നമ്മെപ്പോലെയോ, അല്ലെങ്കിൽ നമ്മെക്കാൾ ഉത്തമരോ, അധമരോ ആയിരിക്കുമെന്നുപറഞ്ഞിട്ട്, അവസാനം അവർ “ഇന്നത്തെ മനുഷ്യരെക്കാൾ ഉത്തമരായിരിക്ക”മെന്നുകൂടി ചേർക്കുന്നു. അങ്ങനെയുള്ള സ്വഭാവവിഷ്കരണം സാധിക്കുന്ന കവി, അതിന് അനുരൂപമായ കാര്യവ്യാപാര കഥാനകഘടനയിലൂടെ നിവൃത്തിക്കയും ചെയ്യണം. സാദൃശ്യമെന്ന വിശേഷണം യഥാർത്ഥവാദി (റിയലിസ്റ്റ്)കളുടെ സിദ്ധാന്തത്തെ പോഷിപ്പിക്കുന്നുവെന്നു അനുമാനം അരിസ്റ്റോതേലേസിന്റെ സിദ്ധാന്തത്തിനു ചേരുന്നതല്ല.

ഏകരൂപതയെന്ന വിശേഷണംകൊണ്ട് സ്വഭാവത്തിന്റെ വികാസം വിഭവകമ്പതമായ നിയമത്തിനു വഴങ്ങുന്നതായിരിക്കണമെന്നു അവർദ്ദേശിപ്പിക്കുന്നു. സ്വഭാവത്തിന്റെ ഗതി അനേകരൂപമാവാം. പക്ഷെ, അവ അപ്പോഴപ്പോൾ ഉണ്ടാകുന്ന, ക്ഷണികമെന്നോ ആനന്ദജ്വലനമെന്നോ പറയേണ്ടുന്ന, അന്യോന്യവിരുദ്ധമായ വികാരോദ്ഭവങ്ങൾ മാത്രമാണ്.² ആ അനേകരൂപത തന്നെയും ഏകരൂപതയിൽ

1. ത്രിതോൻ ദേ തോ ഹോ മോഇഒൻ (=തൃതീയം സദൃശതയെന്നു) എന്നു മൂലം.

2. Thomas Twing: Aristotle's Treatise on Poetry (note on P.332)

ഇങ്ങനെയായിരിക്കും. നിരന്ന ഏകരൂപതയോ, വൈചിത്ര്യത്തു നയോ¹ അരിസ്റ്റോതേലൈസ് വിധിക്കുന്നില്ല.

ദുഃഖാന്തനാടകത്തിലെ നായകൻ സർവ്വഗുണസമ്പന്നനും, സർവ്വദോഷരഹിതനുമായ ഉത്തമനായിരുന്നാൽ, അയാൾ ഏല്പാനിടവരുന്ന ദുർഭാഗ്യത്തിന്റെ ആഘാതങ്ങൾ നമ്മുടെ ന്യായബോധത്തെയും ധാർമിക ഭാവനയെയും ഹനിക്കുമെന്നും, അതുകൊണ്ട്, അയാൾ ഉത്തമനെ അപേക്ഷിച്ച് താണവനായിരിക്കണമെന്നും അരിസ്റ്റോതേലൈസ് പറയുന്നു. ആ താഴ്ച എന്താണെന്നു നിർദ്ദേശിച്ചിട്ടില്ല. ഉത്തമനെയും അധമനെയും ഇടയ്ക്കുള്ള നിലയെന്നു സൂചനയേ കാണുന്നുള്ളൂ. അയാൾക്കുണ്ടാകുന്ന ദുഃഖം ഏതെങ്കിലും പാപത്തിന്റേതോ; അധമനെയുടേതോ ഫലമാണെന്നു വരരുതെന്നും, അതു ഏതെങ്കിലും തെറ്റുപറ്റിയതിനാലുണ്ടായതാണെന്നു വരാവൂ എന്നും, കാരണികവ്യാപാരമെന്ന പ്രകരണത്തിൽ, വിധിക്കുന്നു. ഈ തെറ്റൊന്നാണെന്നതിനേപ്പറ്റി നിരൂപകന്മാരുടെ ഇടയ്ക്കു വലിയ വാദകോലാഹലം നടന്നിട്ടുണ്ട്. മൂലത്തിൽ 'ഹമർതിആ' എന്ന ശബ്ദമാണു പ്രയോഗിച്ചിരിക്കുന്നത്. ചുരുപാടുകളെപ്പറ്റി വേണ്ടത്ര അറിവില്ലാത്തതിനാലുണ്ടാകുന്ന തെറ്റൊന്നും, നിശ്ശയസംബന്ധമായ തെറ്റൊന്നും, അറിവോടെയും, എന്നാൽ അവധാനപൂർവ്വം ഗുണദോഷവിചിന്തനം ചെയ്യാതെയും, താത്കാലികമായ വികാരാവേശം നിമിത്തം, ചെയ്തപോകുന്ന തെറ്റൊന്നും, പലതരത്തിൽ, ആ ശബ്ദം വ്യാഖ്യാനിച്ചിട്ടുണ്ട്.² "തന്റെ തികഞ്ഞ ദുർഗ്ഗുണമോ, പാപമോ കൊണ്ടല്ല, ഏതെങ്കിലും വലിയ തെറ്റോ, ദുർബ്ബലതയോമൂലമാണു" അയാൾ ദുർഭാഗ്യത്തിൽ കടങ്ങുന്നതെന്നു സന്ദർഭം ശ്രദ്ധിച്ചു പരിശോധിക്കുക. വലിയതെറ്റു (മേജൂആൽൻ ഹമർതിആ) എന്ന പ്രയോഗത്തിൽ കാണുന്ന വലിയ (മേജൂആൽൻ) എന്ന വിശേഷണം മാനസികഗുണത്തിനോ, ആചാരദൃഷ്ടിയിനോ ചേരുന്ന പദമല്ല.³ അതിനാൽ, 'ഹമർതിആ' മാനസികമായ അവസ്ഥയാണെന്നു പറകവയ്യാ. അരിസ്റ്റോതേലൈസിന്റെ ആചാരശാസ്ത്രത്തിൽ രണ്ടുതരം കർമ്മങ്ങളെപ്പറ്റി പറയുന്നു. അജ്ഞാനവശാത് ചെയ്യുന്ന കർമ്മം തെറ്റാകുന്നത്, കർത്താ പ്രതീക്ഷിച്ചതിനു വിപരീതമായ കാര്യമോ, ആയുധമോ (ഉപകരണമോ), ഫലമോ ഉണ്ടാകുമ്പോളാണു.⁴ വസ്തുതയെ സംബന്ധിച്ച അജ്ഞാനം നിമിത്തം ചെയ്യുന്ന കാര്യം ഐഹികമല്ല.⁵ രാജാ ജെദി പുസിലെ 'തെറ്റു' ഇത്തരത്തിലാണു. പാപിയെ (ദൈത്യനെ) കണ്ടു

1. ഹോമലോസ് അനോമലോസ് (=ഏകരൂപമായ വിധിവിഹിനത) എന്നു മൂലം.

2. L. J. Potts' Aristotle's Theory of Poetry and Fiction p 295-97

3. Butcher: Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art p. 319
Note 3.

4. Aristotle; Nicomachean Ethics Book V ch. viii, Book III ch. i.

5. Ibid Book III ch. i.

പിടിക്കുകയും, മേഖലസിനെ ദൂരിതത്തിൽ നിന്നു മോചിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യണമെന്നുള്ള നല്ല ഉദ്ദേശ്യത്തോടെ ഏദിപുസ്, ഇച്ഛാപുവും, മുഴുവൻ കായ്പരമ്പരയിലുമേർപ്പെടുന്നു. എന്നാൽ അപ്പോൾ താൻ തന്റെ പിതാവിനെ വധിച്ചു എന്നു വസ്തുത, അയാൾ അറിയുന്നില്ല. ഈ വാസ്തവത്തിന്റെ അഭിജ്ഞാനം അയാളുടെ പ്രതീക്ഷയ്ക്കു നേരെ വിപരീതമായ ഫലമാണുണ്ടാക്കിയത്. ഇവിടെ ഏദിപുസിന്റെ മാനസികമായ അപൂർണ്ണതയോ ധാർമികമായ അധഃപതനമോ അല്ല അയാളുടെ ദുർഭാഗ്യഹേതു. ഏദിപുസിന്റെ ഈ അവസ്ഥ 'ഹമർതി ആ'യ്ക്കു ചേരുന്ന ദൃഷ്ടാന്തമാണ്. 'പരിസ്ഥിതിയേയോ, പ്രധാനമായവസ്തുതയേയോ സംബന്ധിച്ച അജ്ഞാന'മെന്ന അർത്ഥത്തിൽ ആശംഭം പ്രയുക്തമാണെന്നു ഈ സന്ദർഭം വ്യക്തമാക്കുന്നു. ഇവിടെ കൊടുത്ത അർത്ഥം വിഭാഗമാക്കു സമ്മതവുമാണ്.¹ അരിസ്റ്റോതലേസിന്റെ ഈ ഭാവത്തിന് അഭിജ്ഞാനവുമായി അഭേദ്യമായ ബന്ധമുണ്ടെന്നു എനിക്കു തോന്നുന്നു.

അഭിജ്ഞാനത്തിന്റെ വിപരീതമായ അവസ്ഥയാണ് സ്ഥിതിവിപത്യാസം. 'പെരിപെതീആ' എന്നാണു മൂലശബ്ദം. 'പിപ്തേഇൻ' ശബ്ദത്തിന്റെ ധാതു വീഴ്ച എന്ന അർത്ഥമുള്ള 'പെത' (സംസ്കൃതം-പത്) ആണ്. അപ്പോൾ 'പെരിപെതീആ' എന്നതിന്റെ ധാതുപത്ഥം 'സ്വസ്ഥാനം വിട്ട് വീഴ്ച' എന്നാണല്ലോ. ജടിലവും സരളവുമായ കഥാനകങ്ങൾ വിഭവപിടിക്കുന്നിടത്തു, സ്ഥിതിവിപത്യവും, അഭിജ്ഞാനവും ഇല്ലാതെ, ഭാഗ്യപരിവർത്തനം നടക്കുന്ന കഥാനകം സരളമാണെന്നു പറയുന്നു. സ്ഥിതിവിപത്യമില്ലാതെയും, ഭാഗ്യപരിവർത്തനം നടക്കാമെന്നു ഇതിൽ നിന്നു സിദ്ധിക്കുന്നു. അതുകൊണ്ട്, ദുഃഖാന്തനാടകത്തിലെ ഭാഗ്യപരിവർത്തനത്തെ ആശ്രയിച്ചു, സ്ഥിതിവിപത്യം വ്യാഖ്യാനിക്കാവുന്നതല്ല. നാടകത്തിലെ സ്ഥിതി രണ്ടാണ്. പാത്രഗതവും, പ്രേക്ഷകഗതവും. പാത്രഗതത്തിന്റെ ആശ്രയം സ്വഭാവവും, പ്രേക്ഷകഗതത്തിന്റേതു് കായ്പുവാചാരത്തിന്റെ പ്രദർശനവുമാണ്. പാത്രഗതംസങ്കല്പവിപത്യാസമാകുന്നു; മററതു് കഥാനകത്തിന്റെ മുഴുവൻ ഘടനയിലും വരുന്ന കായ്പുവാചാരവിപത്യാസം. കായ്പുവാചാരത്തിലുണ്ടാകുന്ന പരിവർത്തനമാണു സ്ഥിതിവിപത്യമെന്നും, അതു് എപ്പോഴും ആവശ്യകതയുടേയും സംഭാവ്യതയുടേയും നിയമങ്ങൾക്കു വിധേയമായിരിക്കുകയേ ഉള്ളൂ എന്നും, അരിസ്റ്റോതലേസ് വിശദീകരിക്കുന്നുമുണ്ട്. എന്നാൽ, സ്ഥിതിവിപത്യം നായകനെ സംബന്ധിച്ചു സംഭവിക്കുന്നു പറഞ്ഞിട്ടില്ല; എങ്കിലും നായകനും മറ്റു പാത്രങ്ങളും, അപ്രത്യോഗിതമായ വിപത്യാസത്തിൽ കുടുങ്ങുന്നു എന്ന നില, നല്ല ദുഃഖാന്തനാടകത്തിൽ അരിസ്റ്റോതലേസ് പ്രതീക്ഷിച്ചിരുന്നുവെന്നു തീർച്ച

1. Bywater Text and Translation. Poetics P. 215
Rostagni Aristotele, Poetica Introduzione, Testo e Commento, 1945. PP 71

യാണ്. പക്ഷെ, 'രാജാക്കളിപ്പുസ്'ൽ പോലും വിപര്യായത്തിന് വിധേയമല്ലാത്ത പാത്രമുണ്ടെന്നു മറന്നുപോകരുത്. 'ഇളിപ്പുസ്' അപരാധിയാണെന്നു ആരംഭമുതലുള്ളതെന്നു 'തെളിപ്പെടുത്തു'ന്നു അറിയാമായിരുന്നു.

മുഖ്യമായ കാര്യവ്യാപാരത്തിനിടയ്ക്കു്, നായകനല്ലാത്ത മറ്റൊരാളെങ്കിലും പാത്രത്തെ സംബന്ധിച്ച സ്ഥിതിവിപര്യയവുമുണ്ടാകാം. സൗകര്യാത്മം, അപ്രധാനവിപര്യായമെന്നു് അതിനു് പേരു കൊടുക്കാം. 'കൊളോനുസി'ൽ ഇളിപ്പുസ്' എന്ന നാടകത്തിൽ, പിതാവിന്റെ ആശീർവാദം വാങ്ങാമെന്നു ആശയോടെ പോളൂനിക്രേസ് വരുന്നു; കിട്ടുന്നതു ശാപമാണു്. അയാൾ, അപ്പോൾ, കൈക്കൊണ്ട നേരായ വഴി ഉദ്ധാക്ഷിയ ഫലം പ്രത്യാശിതമല്ലെന്നു സ്പഷ്ടമാണല്ലോ. അരിസ്റ്റോതലേസ് സ്വയം, ഇളിപ്പുസിന്റെ കഥയിൽ, സന്ദേശവാഹകന്റെ അപ്രധാന വിപര്യായം ഉദാഹരിക്കുന്നുണ്ടു്. ദൂതൻ ഇളിപ്പുസിനെ സന്തോഷിപ്പിക്കുവാനായിവെല്ല ഭാഷണം അയാളുടെ(ദൂതന്റെ) പ്രത്യാശയ്ക്കു വിപരീതമായ ഫലമാണുണ്ടാക്കിയതു്.

സ്ഥിതിവിപര്യയമെന്നു ഭാവം 'വേറൊരാൾക്കുവേണ്ടി കഴിച്ച കഴിയിൽ താൻ സ്വയം വീഴുന്നു' എന്നതാണു്. കർത്താവിനു തോന്നും പോലെയും, യഥാർത്ഥത്തിലുള്ളപോലെയും, രണ്ടുതരത്തിൽ 'ഒരേ സമയം, സിദ്ധിക്കുന്ന കാര്യവ്യാപാരമാണതു്. അതിനാൽ അതിന്റെ പോക്കു് രണ്ടു പ്രകാരം നടക്കേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. എന്തുകൊണ്ടെന്നാൽ, നല്ല ഉദ്ദേശത്തോടും, അതു സാധിപ്പാൻ പ്രയോഗിച്ച ശരിയായ ഉപായത്തോടും, വിപത്തിന്റെ രൂപം ചേർത്തിണക്കി അവതരിപ്പിക്കേണ്ടി വരുന്നു¹

ജ്ഞാനമായി മാറുന്ന അജ്ഞാനമാണു് അഭിജ്ഞാനം. 'അനഗ്നോറിസിസ്' എന്നതാണു് മൂലത്തിലെ ശബ്ദം. അജ്ഞാതമായ ഏതെങ്കിലും തത്വത്തിന്റെ പെട്ടെന്നുള്ള പ്രകടീകരണമുലം കാര്യവ്യാപാരത്തിന്റെ ഗതിയിൽ മാറ്റം വരുന്ന സ്ഥിതിയെന്നാണതിന്റെ നിഷ്കൃഷ്ടമായ അർത്ഥം. പലതരം അഭിജ്ഞാനങ്ങളുണ്ടു്. സ്ഥിതിവിപര്യയം ചേർന്നതു്, ചിഹ്നങ്ങൾവഴി ഉണ്ടാകുന്നതു്, സ്മരണയിൽ നിന്നു വരുന്നതു്, തർക്കവിതർക്കവും, കവിയുടെ ഇഷ്ടംപോലെ ചേർന്നതു്, മിശ്രിതം, സ്വാഭാവികം—ഇങ്ങനെ അനേകം അഭിജ്ഞാനങ്ങളുണ്ടാവാം. വസ്തുവിന്റെയും വ്യക്തിയുടേയും അഭിജ്ഞാനം സാധാരണ സംഭവിക്കാമെങ്കിലും, ഇവയിൽ വ്യക്തിയുടേതാണു സ്വാഭാവികം. കാര്യവ്യാപാരത്തിന്റെ കർത്താവും, ഭോക്താവും വ്യക്തിയാണല്ലോ. അതിനാൽ, കരുഹലമായ പരിവർത്തനമുണ്ടാക്കുവാനുള്ള കെല്പു വ്യക്തിയിലാണുള്ളതു്. എങ്കിലും, അരിസ്റ്റോതലേസിന്റെ

1 വിപര്യായത്തിന്റെ വിശദവർച്ചക്കു നോക്കുക—

Aristotle- Rhetoric II. 5.

പരിഭാഷ അനുസരിച്ച്, അജ്ഞാതമായിരുന്ന സാഹചര്യങ്ങളേയും, മുഴുവൻ കാഴ്ചകളേയും ബന്ധിക്കുന്ന സ്ഥിതികളിലെല്ലാം അഭിജ്ഞാനം പരിതാത്പരമാക്കാവുന്നതാണ്. എന്നാൽ അവയുടെ വിവേചനം ഗ്രന്ഥത്തിൽ കാണുന്നില്ല.

ഭാഗ്യപരിവർത്തനം, സ്ഥിതിവിപര്യയം, അഭിജ്ഞാനം, ഇതുമൂന്നും ട്രാജിക് നാടകത്തിന്റെ വിന്യാസത്തിൽ എങ്ങനെ നെയ്തുകയറിയിരിക്കുന്നുവെന്ന് ഇപ്പോൾ വ്യക്തമായല്ലോ. ഭാഗ്യപരിവർത്തനത്തിന്റെ അർത്ഥം വാസ്തവത്തിൽ അഭിജ്ഞാനരാഹിത്യമെന്നാണ്. അതായത് അജ്ഞാനം മൂലം—പ്രമാദം നിമിത്തം—പറിയ തെറ്റാണ് അഭിജ്ഞാനരാഹിത്യം. ശരിയോ തെറ്റോ എന്നറിയാതെ, ശരിയാണെന്ന ധാരണയോടെ, എന്തെങ്കിലും ചെയ്തിന്റെ ഫലമായി വന്നുകൂടിയ ട്രാജിക് വ്യവസ്ഥയാണെന്നതാണ് ഭാഗ്യപരിവർത്തനത്തിന്റെ അർത്ഥം. മറ്റു പാത്രങ്ങളുടെ കാര്യങ്ങൾ മൂലമോ, പരിതഃസ്ഥിതിയുടെ അനിവാര്യത കൊണ്ടോ, ഉണ്ടാകുന്ന വ്യത്യയമാണ് സ്ഥിതിവിപര്യയം. തെറ്റിൽ ഏർപ്പെട്ടുവെന്നോ, സംഭവങ്ങൾ മുഴുവൻ തെറ്റായിരുന്നുവെന്നോ അറിയുകയും, അതിന്റെ പരിണാമമായി അപ്രതീക്ഷിതവും രൂക്ഷവുമായ ട്രാജിക് ഘടനകൾ ചെയ്യുന്ന അപ്രതീക്ഷിതമായ ബോധോദയം അഭിജ്ഞാനമാകുന്നു¹

വിവേചനവും കാരണീകാനന്ദവും

കാവ്യനാടകങ്ങൾ മനുഷ്യന്റെ ദുർവൃത്തികളെ ഉദ്ദിപിപ്പിക്കുന്നുണ്ടെന്നും, അദ്ധ്യുതാക്കളുടെ മനോവികാരങ്ങളെ ദുഷിപ്പിക്കുകയും, ചിത്തവഴിയിലേക്കു തള്ളിവിടുകയും ചെയ്യുമെന്നുമുള്ള ആക്ഷേപത്തിന്, അരിസ്റ്റോതേലൈസ് നൽകുന്ന സമാധാനം, അവ “കരുണയുടേയും ഭയത്തിന്റെയും ഉദ്ദേകം വഴി അത്തരം മനോവികാരങ്ങളുടെ രേചനം” സാധിക്കുന്നുവെന്നാണ്. മനോവികാരത്തെ പറ്റി പ്ലേറ്റോൻ പറയുന്ന സിദ്ധാന്തം സ്വീകരിപ്പാൻ അരിസ്റ്റോതേലൈസ് തയ്യാറല്ല. വികാരങ്ങളെല്ലാം തന്നെ ദുഷ്ടങ്ങളാണെന്നും, അവയെ ഉദ്ദിപിപ്പിക്കുന്നതുകൊണ്ട്, മനുഷ്യന്റെ യഥാർത്ഥജീവിതത്തിൽ, അവ അമിതമായ വ്യക്തമെന്നും പ്ലേറ്റോൻ കരുതുന്നു. വികാരമൊന്നും തന്നെ സ്വയമേവ ശിഷ്ടമോ ദുഷ്ടമോ അല്ലെന്നും, അവയുടെ വിവേചനം നിമിത്തം അവ ജീവിതത്തിൽ പ്രയോജനപ്പെടുമെന്നും, അതിനാൽ കാവ്യനാടകങ്ങൾ ജീവിതത്തിന് ഉപകാരകമാണ്, അവ കാരകമല്ല എന്നും അരിസ്റ്റോതേലൈസ് സമാധാനം നൽകുന്നു. വിവേചനത്തെ സംബന്ധിച്ച്, ഈ ഖണ്ഡികയിൽ ഉദ്ധരിച്ച വാക്യമല്ലാതെ, ഗ്രന്ഥത്തിൽ വേറെ പ്രസ്താവം കാണുന്നില്ല. പക്ഷെ, ആ ഭാഗം ലോപി

1. ഈ വിഷയത്തെപ്പറ്റി പൂർണ്ണമായ വിവേചനത്തിനു നോക്കുക: F. L. Lucas; Tragedy in relation to Aristotle's Poetics p. 91-105

ച്ചിരിക്കാം. അതുകൊണ്ട്, തുല്യസന്ദർഭം അരിസ്തോതേലൈസിന്റെ മറ്റു രചനകളിൽ അന്വേഷിക്കേണ്ടായിരിക്കുന്നു.

രാജനീതി ശാസ്ത്രത്തിൽ (viii 7) അദ്ദേഹം ഇങ്ങനെ എഴുതുന്നു—
 “X X സംഗീതം വെറും ഒരു ഉദ്ദേശ്യം നേടാൻ വേണ്ടിയല്ല, അനേകം ഉദ്ദേശ്യങ്ങൾ കൈവരുത്തുവാൻ വേണ്ടിയാണ്, അഭ്യസിക്കേണ്ടതു്. അതായതു്, (1) വിദ്യാനുശീലനത്തിനും (2) വിരോധനാത്മകമായ ലാഭത്തിനും വേണ്ടിയും [വിരോധനശബ്ദം, നിർവ്വചിക്കാതെയാണ്, ഇവിടെ പ്രയോഗിക്കുന്നതു്. എന്നാൽ ഭാവിയിൽ ആ ശബ്ദം കാവ്യപ്രകരണത്തിൽ പ്രയോഗിക്കുമ്പോൾ അവിടെ വ്യക്തമായി വ്യാഖ്യാനിക്കാം.]¹
 (3) മനഃസംസ്കാരത്തിനായും [അതിനോടുകൂടി മനോരഞ്ജനവും ശ്രമപരിഹാരവും ചേക്കാവുന്നതാണ്.] അഭ്യസിക്കണം.² അതിനാൽ എല്ലാ സംഗീതപദ്ധതികളുടേയും³ പ്രയോഗം അഭീഷ്ടമാണെന്നു എന്റെ കഥനത്തിൽനിന്നു സ്പഷ്ടമാണല്ലോ വിദ്യാനുശാസനത്തിന്റെ ഉദ്ദേശ്യം സിദ്ധിക്കുന്നതിനു് അത്യധികം സഭാചാരപ്രധാനമായ സംഗീതം പ്രയോഗിക്കണം. മറ്റുള്ളവരുടെ സംഗീതം ശ്രവിക്കാൻ സന്ദർഭമുണ്ടെങ്കിൽ കാഴ്ചയാത്മജകവും സ്ഫുർത്തിപ്രദവുമായ പദ്ധതിയിലെ സംഗീതം⁴ സ്വീകരിക്കാവുന്നവയാണ്. കുറെ മനുഷ്യരുടെ ആത്മാവിൽ പ്രബലമായി അലതല്ലിക്കുന്ന എതു് ആവേശത്തിനും എല്ലാവരുടേയും ആത്മാവിനെ ആവേശപൂർണ്ണമാക്കിമാറ്റാൻ കഴിയും. ഒരാളെന്നും, മറ്റൊരാളെന്നുമുള്ള നിലയിൽ, അതിന്റെ പ്രഭാവത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം, കുറഞ്ഞോ, ഏറിയോ അന്തരമുണ്ടാവാം. കരുണയും ഭീതിയും, ഉത്സാഹവും ഇത്തരം ആവേശങ്ങളാണ്. ഇതു പോലെ, ഉത്തേജനം (= ഉത്സാഹം) കൊണ്ടു് ആവരണംചെയ്യാവുന്ന നില ചിലരെ സംബന്ധിച്ചു് കൂടുതൽ സംഭവമാകുന്നു. ധാർമികഗീതങ്ങൾ കേൾക്കുന്ന വ്യക്തി, തദ്വാരാ പ്രഭാവമിതനായിട്ടു്, അയാളുടെ ആത്മാവു് ധാർമികമായ ആവേശത്തിൽ മുങ്ങിയും പൊങ്ങിയും, ഏതോ മരുന്നു സേവിച്ചതിനാലോ, ഒരുതരം രോഗം കഴിഞ്ഞതിനാലോ എന്നുപോലെ, ശാന്തവും പ്രകൃതിസ്ഥ (സ്വസ്ഥം) വുമായി സുഖിക്കുന്നു. കരുണയോ, ഭയമോ ആയ ആവേശങ്ങൾക്കു വശീകൃതരാകയോ, അല്ലെങ്കിൽ, മറ്റേതെങ്കിലും ഭാവങ്ങൾക്കു കീഴു്പ്പെടുകയോ ചെയ്തു വ്യക്തികളിൽ ഇപ്രകാരമുള്ള പ്രഭാവം അനിവാര്യതയാ പതിയുന്നു. വാസ്തവത്തിൽ, ചിലർ എത്രകണ്ടു് ആ ഭാവങ്ങൾക്കു കീഴു്പ്പെടുന്നുവോ,

1. എന്നാൽ ‘കാവ്യകലയെ പഠി’യിൽ ആ വിശദ വ്യാഖ്യാനം കാണുന്നില്ല!

2. രാജനീതിശാസ്ത്രം V ന്റെ തുടക്കത്തിൽ കൊടുക്കുന്ന പ്രയോജനമല്ല ഇതു്.

3. നാട്യമണ്ഡപത്തിൽ നടക്കുന്ന ഗാനപദ്ധതിയും ഉൾപ്പെടും.

4. ദുഃഖാനന്തനാടകത്തിലേതെന്നു ധ്വനി.

അതുകണ്ടു മറ്റു വ്യക്തികളിലും അതേ പ്രഭാവം പതിയും. പരിണാമത്തിൽ (സമുചിതമായ സംഗീതത്തിന്റെ പ്രഭാവനിമിത്തം) എല്ലാവരും ശോധന (വിരോധനക്രിയ) യുടെ പ്രഭാവമനുഭവിക്കയും, ആവേശങ്ങളുടെ ഉപശമനത്തിൽനിന്നു കിട്ടുന്ന ആനന്ദം കൈവരുത്തുകയും ചെയ്യുന്നു. ഇങ്ങനെ ഭാവവിരോധനത്തിനായി നിർദ്ദേശിച്ച സംഗീതത്തിൽനിന്നു മനുഷ്യവർഗ്ഗം മുഴുവൻ നിർദ്ദോഷമായ ആനന്ദം നേടുന്നു. വിരോധകമായ മരണം സേവിച്ചാൽ ഉദരത്തിലെ ഭാരം കുറഞ്ഞു സുഖാനുഭവമുണ്ടാകുംപോലെ, സംഗീതം കേൾക്കുകയും ദുഃഖാന്തനാടകം കാണുകയുമെല്ലാം ഭാവങ്ങളുടെ ഭാരം കുറഞ്ഞു മാനസിക (ആദ്ധ്യാത്മിക)മായ സ്വാസ്ഥ്യവും ആനന്ദവും ലഭിക്കുന്നുവെന്നാണ് ഈ വിവേചനത്തിന്റെ താത്പര്യം.

‘കാവ്യകലയെപ്പറ്റി’യിൽ കരുണ, ഭയം എന്ന രണ്ടു ആവേശങ്ങൾ മാത്രമാണ് ദുഃഖാന്തവുമായ വേഷ്ഠയുള്ള ഭാവങ്ങളാക്കി പരിഗണിച്ചിരിക്കുന്നത്. രണ്ടും ഒന്നിച്ചു, യുഗ്മമായാണ്, സർവ്വത, പ്രയോഗിച്ചു കാണുന്നത്. അർഹിക്കാത്ത ദുർഭാഗ്യത്തിൽ നിന്നു കരുണയും, നമ്മെ പോലുള്ള ഒരുവനുണ്ടാകുന്ന ദുർഭാഗ്യത്തിൽ നിന്നു ഭയവും ഉണ്ടാകുന്നുവെന്നു അരിസ്റ്റോതലേസു സംക്ഷേപിച്ചു പറഞ്ഞിരിക്കുന്നു. ഇതിൽ കൂടുതലായ വിവേചനം ഗ്രന്ഥത്തിലില്ല. എന്നാൽ ‘പ്രഭാഷണകല’യിൽ (II.5) ഭയത്തിന്റെ പ്രകരണം ഇങ്ങനെ കാണുന്നുണ്ട്. വിനാശകരമോ, പീഡാകരമോ ആയ ഭാവിവിപത്തിന്റെ മാനസിക ചിത്രം നിമിത്തമുണ്ടാകുന്ന ഒരു തരം ദുഃഖമോ, വ്യാകുലതയോ ആണ് ഭയം. വരാൻ പോകുന്ന വിപത്തു് സമീപസ്ഥമായിരിക്കണം, ദൂർസ്ഥമായിരിക്കരുതു് എന്നുകൂടി അദ്ദേഹം ചേർക്കുന്നു. തുടന്നു എഴുതുന്നു. ‘പൊതുവെ പറഞ്ഞാൽ, നമുക്കു ഭയമുണ്ടാക്കുന്നതു തന്നെ അന്യർക്കു നേരിടുകയോ, നേരിടമെന്ന ഭർത്സനമുണ്ടാകുകയോ ചെയ്താൽ, അവരോടു നമുക്കു കരുണ തോന്നും.’ അപ്പോൾ, കരുണയ്ക്കും ഭയത്തിനും തമ്മിൽ ഗാഢമായ ബന്ധമുണ്ടെന്നു വരുന്നു. പ്രഭാഷണകലയിലെ അടുത്ത സന്ദർഭം (II.8) കുറെകൂടി വിശദമാക്കുന്നു. ഒരു തരത്തിലും അർഹിക്കാത്ത ഒരാളിനു വന്നു ചേരാനിടയുള്ള വിനാശകരമോ പീഡാകരമോ ആയ ദുർഗതിയിൽ നാമനുഭവിക്കുന്ന മനോവേദനയാണു കരുണ; അതോടൊന്നിച്ചു് ആ ദുർഗതി നമുക്കോ, നമ്മുടെ ബന്ധുമിത്രങ്ങളിലാക്കെങ്കിലുമോ അടുത്തുതന്നെ വരാവുന്നതുമായിരിക്കണം. ഇതു ഭയവുമായി സംബന്ധമാണെന്നു അടുത്തു തന്നെ ആവർത്തിക്കുന്നു. കരുണയ്ക്കു പാത്രീഭവിക്കുന്ന വ്യക്തി, അയാൾ അനുഭവിക്കുന്ന ദുഃഖം നാം അനുഭവിക്കുംപോലെ തോന്നിക്കുമ്പോൾ, നമ്മോടു ബന്ധപ്പെടുകയാണെങ്കിൽ, ആ കരുണ ഭയമായി മാറും. നമുക്കു ഭയാവഹമായ അവസ്ഥയിൽ അകപ്പെടുന്ന വ്യക്തിയോടു നമുക്കു കരുണ തോന്നും.

അരിസ്റ്റോതലേസിന്റെ വിവേചനയനുസരിച്ചു്, കരുണ വെറും പരഹിതപാഞ്ചയോ നിമ്നമതയോ അല്ല. ഭയമില്ലാത്തതിനാൽ

ബുഭോവം ഉണ്ടായിരിക്കുകയില്ല. രണ്ടും ആത്മീയതാവാസനയിൽ നിന്നു യരുന്ന ഭാവങ്ങളാണ്. സദൃശമായ യാതന നമുക്കുണ്ടാകാമെന്ന സ്വാത്മഭാവനയിൽനിന്നുണ്ടാകുന്ന വികാരോദ്ഭവഗമാണു കരുണ. അതിനാൽ, കരുണയ്ക്കു വിഷയമാകുന്ന പാത്രം നമുക്കു തുല്യമായിരിക്കണം. ദുഃഖാന്തനാടകത്തിലെ പാത്രത്തെപ്പറ്റി പറയവേ, സ്വഭാവം 'സദൃശ' (അനുരൂപ) മായിരിക്കണമെന്നു വിധിച്ചതു, ഈ സാപേക്ഷത പുറസ്തരിച്ചായിരുന്നുവെന്നു കാത്തിരിക്കേണ്ടതാണ്. മറെറാരുമിനോടുള്ള അനുനയസ്തോധാരം ഇതാകുന്നു; - അനുനയ, അനുഭാവം മുതലായ ശബ്ദങ്ങളിലെ 'അനു' എന്ന ഭാഗം 'ചേർന്നു' എന്നർത്ഥം തരുന്നു. കർത്താവിന്റേയും പാത്രത്തിന്റേയും ചേർച്ച, - ഭേദമില്ലാത്ത, - മുഖ്യമാണ്. നല്ലവർ യാതന അനുഭവിക്കുമ്പോഴോ, അനുഭവിക്കാനിടവരുമ്പോഴോ, നാം, അവരുടെ ഭയവും ദുഃഖവും, അവരോടു ചേർന്നു, അവരെപ്പോലെ അനുഭവിക്കുന്നു; ഇതാണു കരുണ. നമുക്കുവേണ്ടി, സ്വയം ഭയമനുഭവിക്കുന്ന പ്രവണത നമ്മിലില്ലെങ്കിൽ, അന്യരുടെ ഭയം അനുഭവിക്കാൻ നമുക്കു കഴിയുകയില്ല. സാഹസികന്മാരും, മുരടന്മാരും കരുണയില്ലാത്തവരാണ്. ക്രൂരവും ഭയങ്കരവുമായ യാതന സ്വയം അനുഭവിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്നവരും, അതിനെക്കാൾ ദുഃഖഭയമായ യാതനയുണ്ടെന്ന ഭയമില്ലാത്തവരുമാണു നാമെങ്കിൽ നമ്മുടെ സ്വന്തം ഭയത്തിൽ മുഴുകിക്കിടക്കുന്നവരും തന്മൂലം മറെറാവരുന്റേ ഭയത്തിൽ പങ്കാളിയാവാൻ സമർത്ഥരല്ലാത്തവരുമാണ് നാമെന്നതുകൊണ്ടു, നമുക്കു കരുണ തോന്നുകയില്ല. നന്മതിന്മകളുടേയും, ഹൃദയശോകങ്ങളുടേയും അളവുകോൽ നമ്മിൽ തികച്ചും പൊരുത്തമുള്ളതായിരുന്നാൽ മാത്രമേ നല്ലവരെപ്പറ്റി ഹർഷവും, ചിന്തകളെപ്പറ്റി ശോകവും ഉണ്ടാകൂ. ഈ പൊരുത്തം തകരുന്ന ദൃഷ്ടാന്തമാണ് ദുഃഖാന്തനാടകം; ദുഃഖവും യാതനയും ഒരിക്കലും, ഒരതരത്തിലും, അർഹിക്കാത്തവൻ അവ അനുഭവിക്കേണ്ടതായി വരുന്ന സ്ഥിതിയാണ് ദുഃഖാന്തനാടകത്തിലെ സാരതത്ത്വം. ദുഃഖജനിതമായ കരുണ നല്ല ആളുകളോടാണു തോന്നാറുള്ളതു്. അതിനാൽ, കരുണയിൽ അനുഗ്രഹഭാവമോ, ക്ഷണികമായ ഉദ്ഭവഭാവമോ ഇല്ല. കാര്യബുഭാവത്തിൽ ആവിഷ്കാരമായ നാം അതിനു വിഷയീഭവിക്കുന്ന പാത്രത്തെ താഴ്ന്നു നോക്കുകയോ, താണതായി കാണുകയോ ചെയ്യാറില്ല. നേരേമറിച്ചു്, യാതന അനുഭവിക്കുന്ന ആ പാത്രത്തെ നാം ശ്രദ്ധയോടോ, ബഹുമാനത്തോടോ, ഉയർന്നിലയിൽ ദർശിക്കുകയും, കരുതുകയും ചെയ്യുന്നു. മാനുഷപ്രകൃതിയുടെ നല്ലവശം, അതിന്റെ ചിന്ത അനുഭവങ്ങൾക്കു വശീകൃതമാകുമ്പോൾ, ആ നല്ല വശത്തോടുള്ള അനുനയമാണ് അരിഷ്ടസ്ഥാപേ

1. 'ഫിലാന്ത്രോപിആ' = ഫിലോസ് (= സ്നേഹിക്കുക) + അന്ത്രോപാസ് (= മനുഷ്യൻ) = മാനവപ്രേമം, ജീവകാരുണ്യം - എന്നു നൈരുക്തികർ.

സിന്റെ കരുണയും ഭയവും. ന്യായത്തിന്റെ മനോവികാരഗതമായ പ്രകാരമാണിത്¹.

ഈ പശ്ചാത്തലം മറക്കാതെ, വിരേചനശബ്ദത്തിന്റെ അർത്ഥമെന്തെന്ന് അന്വേഷിക്കുന്നതായാൽ, “ഭയത്തിലും കരുണയിലുമുള്ള ദുഃഖാഹരം ഇളക്കി വെളിപ്പെടുത്തുക” എന്ന ഭാവം സംഗതമാകയില്ല. ഭയത്തിലും, കരുണയിലും ദുഃഖത്തിന്റെ അംശമുണ്ടെന്ന് അറിഞ്ഞാൽ ലൗകിക പരയെന്നുമില്ല. ഭയവും, കരുണയും ഒരുതരം ‘വ്യാകുലത്വം’ ‘ദുഃഖ’വുമാണെന്നു ‘പ്രഭാഷണകല’യിൽ നിർദ്ദേശമുള്ളു. ആ നിലയ്ക്ക്, ദുഃഖത്തിന്റെ പരിത്യാഗം ആ ഭാവതത്ത്വത്തിന്റെ തന്നെ പരിത്യാഗമായെന്നു നല്ലവരുടെ മനോവികാരത്തിന്റെ ഗുണമാണ് ദുഃഖാഹരവ്യക്തിത്വമായ ഭയവും കരുണയും. അവയില്ലെങ്കിൽ അവൻ ധാർമിക ഭൂഷാ ‘യുഗ്മ’രാണ്. കരുണയിലും ഭയത്തിലുമുള്ള മമതാബുദ്ധിയുടെ നാശമാണ് വിരേചനമെന്നും പറഞ്ഞുകൂടാ. മമതാവിശിഷ്ടമായ രണ്ടു ആവേശങ്ങളെയും, പാരത്വഗതമാക്കുകയാണു വിരേചനത്തിന്റെ ഉദ്ദേശ്യമെന്നും പറയാവതല്ല. എന്നുപോലുള്ളവർക്കുണ്ടാകുന്ന ദുർഗ്ഗതിയെപ്പറ്റി എനിക്കു ഭയമുള്ളതിനാലാണ് കരുണ തോന്നാറുള്ളതു്. ദുഃഖാന്തനാടകത്തിലെ പാത്രം, കരുണയുണ്ടാകമാറു്, നമ്മിൽനിന്നു് അകന്നും, ഭയംതോന്നുമാറു്, അടുത്തുമിരിക്കുന്നു. എന്നാൽ പാത്രത്തിന്നും പ്രേക്ഷകനും തമ്മിലുള്ള അകൽപ മനോവികാരങ്ങളുടെ വൈധാനികമായ ക്രമത്തിന്റെ സാമാന്യതയിൽ കവിയരുതു്; അന്യഥാ ഭാവങ്ങളുടെ ആദാനപ്രദാനം (അനുഭവനം) സാധിക്കാതെ വന്നുകൂടും. അനുഭവം എന്ന അവസ്ഥയിൽ നിന്ദാഭാവവും, പ്രശംസാഭാവവും ഒളിഞ്ഞുരിക്കുന്നു. ദുഷ്ടതയോടു വെറുപ്പും, ശിഷ്ടതയോടു് ആദരവും തോന്നുക ന്യായമാണ്. ന്യായമായ രാഗദ്വേഷങ്ങളും, ആകർഷണ വികർഷണങ്ങളും സഹവർത്തികളായ വികാരങ്ങളാകുന്നു².

വിരേചനം എന്ന സംജ്ഞയുടെ അർത്ഥമെന്തെന്നതിനെപ്പറ്റി നീണ്ട വാഗ്വാദം നടന്നിട്ടുണ്ടു്.³ കാമാർസിസ് (കമൈരെഇൻ-കഥരോസ് = ശുദ്ധീകരണം) എന്ന മൂലം വൈദ്യത്തിൽ, ‘വയറിയില്ലാത്ത മാലിന്യം പുറത്തു തള്ളുന്ന’ അർത്ഥത്തിൽ പ്രയുക്തമാണ്. ‘കാവ്യകല

1. സാധാരണീകൃതമായ അവസ്ഥ എന്നർത്ഥം

2. “തീൻ തോൻ തോളുതോൻ പമിമാതോൻ കാമാർസിസ് = അത്തരം മനോവികാരങ്ങളുടെ രേചനം നേടുക” എന്നിട്ടത്തു് അത്തരം എന്ന വിശേഷണം മറു സദൃശവികാരങ്ങളെക്കൂടി ഉൾപ്പെടുത്തുന്നുണ്ടെന്നു ഗ്രഹിച്ചുകൊള്ളണം.

3. Rene Welleck and Austin Warren: Theory of Literature 1955-p- 27, R. G. Collingwood- Principles of Art (1938) p- 121-4 ഇത്യാദി നോക്കുക.

യെപറ്റി'യിൽ ആ ശബ്ദം പ്രയോഗിച്ചിരിക്കുന്നത് അനൗപമമായോ, ലാക്ഷണികമായോ അല്ല. എളുപ്പിപ്പിക്കലിന്റെ 'തളിരിടിയുമാ' എന്നതിന്റെ 'എന്ന നാടകത്തിന്റെ കഥാനകം സംക്ഷേപിക്കുന്നിടത്തു', ഒരേയൊന്നിനെ പാപമോചനകർമ്മം (അപമർദ്ദനം) കൊണ്ട് 'ശുദ്ധീകരിച്ചു' എന്നു പറയുന്നു. വൈദ്യശാസ്ത്രത്തിലെ ശുദ്ധീകരണ മല്ല ഈ ശുദ്ധീകരണം. ഇവിടെ ശുദ്ധീകരണം ഒരു മതപദമാണ്. ഇതും ഒരു രേഖനക്രിയ (കാമാർശിസ്) ആകുന്നു. ഹിപ്പോക്രേറ്റേസ് എന്ന ഗ്രീക്കു പ്രാണിശാസ്ത്രജ്ഞന്റെ സിദ്ധാന്തങ്ങളിൽ നല്ല ഗതിയുള്ള അരിസ്റ്റോതേലൈസിന്റെ പിതാവിൽ നിന്നു ലഭിച്ച അറിവിന്റെയും, താൻ സ്വയം നടത്തിയ ഗവേഷണത്തിന്റെയും ഫലമെന്നാണ്, പല സാരമായ തത്വങ്ങളും അരിസ്റ്റോതേലൈസിന്റെ പുസ്തകങ്ങളിൽ കാണുന്നുണ്ട്. 'പ്രാബ്ളം' എന്ന പുസ്തകം അരിസ്റ്റോതേലൈസിന്റെ കൃതിയല്ലെങ്കിലും, അതിൽ അരിസ്റ്റോതേലൈസിന്റെ മതം കൂടി അന്തർഭവിക്കുന്നു. ഹിപ്പോക്രേറ്റേസിന്റെ രസവത്തുഷ്ടയസിദ്ധാന്തം പ്രസിദ്ധമാണ്. മനുഷ്യദേഹത്തിൽ രക്തം, കഫം, പിതവിത്തം, കൃഷ്ണവിത്തം എന്നീ നാലുതരം രസമുണ്ടെന്നും, അവയുടെ കൂട്ടൽ കുറവുപോലെ, മനുഷ്യപ്രകൃതി നാലു പ്രകാരത്തിൽ പ്രകടമാകുമെന്നുമാണ് ആ സിദ്ധാന്തം. രക്തം, കഫം, പിതവിത്തം, കൃഷ്ണവിത്തം, ഇവ ഓരോന്നും യഥാക്രമം മറ്റുവയെ അപേക്ഷിച്ച്, ഏറിയാൽ മുറയ്ക്ക് ഉത്സാഹസ്വഭാവം, ജാഡ്യസ്വഭാവം, ക്രോധസ്വഭാവം, വിഷണ്ണസ്വഭാവം എന്നീ നാലുതരം മനുഷ്യപ്രകൃതി ഉണ്ടാകുന്നു. വാതം, പിത്തം, കഫമെന്നീ ത്രിദോഷങ്ങളെ ദേഹപ്രകൃതിയായ സത്വരജസ്സമസുകൃമമായി ഇണക്കിയിട്ട്, തദ്വാരാ ജ്ഞാനം, ക്രിയ, ഇച്ഛയെന്ന മൂന്നു മനോഗുണങ്ങളിൽ സമന്വയിക്കുന്ന ഭാരതീയപ്രകൃതിയുടെ ഛായയാണിതെന്നു വരാം. അരിസ്റ്റോതേലൈസിന്റെ പേരിൽ പ്രസിദ്ധമായിരിക്കുന്ന മൂപ്പതാം 'പ്രാബ്ളം', "നിരാശയുടെയും കൃഷ്ണവിത്തത്തിലുള്ള ശീതഗുണത്തിന്റെ ഭൗതികമായ സഹചാരിഭാവമാണെന്നു പറയുന്നു. കൃഷ്ണവിത്തത്തിൽ ശീതവും ഉഷ്ണവുമുണ്ട്. അവയെ സാമ്യാവസ്ഥയിൽ നിർത്താതിരുന്നാൽ മനോവികാരങ്ങളിൽ സംഘർഷമുണ്ടാകും. അതിനു പ്രയോഗിക്കുന്ന ചികിത്സാവിധി മൂന്നാമതൊരുതരം വിരോചനമാണ്. 1 'രാജനീതിശാസ്ത്ര'ത്തിൽ നിന്നു മുന്പുദ്ധരിച്ച അംശത്തിൽ കരുണ, ഭയം, ഉത്സാഹം, ധാർമികമായ ആവേശം, ഇവ ചില ആത്മാക്കളിൽ പ്രബലമാണെന്നും, മറ്റുവ്യക്തികളിലേക്കു പകരാമെന്നും പറയുന്നുണ്ടല്ലോ. സംഗീതംകൊണ്ട് അവയുടെ സാധിക്കുന്ന രേചനം വേറൊന്നാണ്. 2 അതിൽ "തിന്റ

1. D. S. Margoliouth: The Poetics of Aristotle
PP. 57 (കുറിപ്പ്)

2. John Burnet: Politics (Aristotle in Education being extract from Ethics and Politics.) p. 124-6

കാമാർസിൻ" (= ഒരുതരം വിരോധനം) എന്നു പ്രയോഗിച്ചിരിക്കുന്നതിനാൽ, പലതരം രേഖനമുണ്ടെന്നു സിദ്ധിക്കുന്നു. ഇങ്ങനെ പരിശോധിച്ചുപോയാൽ, 'കാവ്യകലയെപ്പറ്റി'യിലെ വിരോധനശബ്ദം വൈദ്യശാസ്ത്രീയമായ പരിഭാഷയുടെ ലക്ഷണികമായ പ്രയോഗമാണെന്നു മതം ദൃഷ്ടമായ്യാരുമെന്നു മാത്രമല്ല, പ്രസ്തുത പ്രകരണത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ വിരോധനത്തിനു സ്വാധീനമായ അർത്ഥമുണ്ടെന്നു വ്യക്തമാകയും ചെയ്യും.

സ്വഭാവത്തിന്റെ ധർമ്മം സുഖദുഃഖങ്ങളോടു സംബദ്ധമാണ്. സഹലമോ, വിഹലമോ ആയ കർമ്മപരമ്പരയുടെ പരിണാമമാണ് സുഖവും, ദുഃഖവും. കർമ്മപരമ്പര എന്നാൽ അഭിലഷിതമായ ലക്ഷ്യത്തിലേക്കുള്ള ഗതി എന്നാണത്. അതുകൊണ്ട്, ന്യായമായ കാർത്യങ്ങളിൽ, ന്യായമായ സമയത്തു്, ന്യായമായ അളവിൽ, ന്യായമായ ഹർഷവും വേദനയും അനുഭവിക്കത്തക്കവണ്ണം, സ്വഭാവം രൂപീകരിക്കുന്നതിനെക്കാൾ മുഖ്യമായ മറ്റൊരു പരിശീലനവുമില്ല. ഒന്നിനേയും ഭയക്കാതിരിക്കയും, ഒന്നിനോടും കോപിക്കാതിരിക്കയും ന്യായമല്ല; ബുദ്ധിമാന്മാർ ഭയക്കേണ്ടതും, കോപവിഷയമാക്കേണ്ടതുമായ കാർത്യങ്ങളുണ്ട്. അതിനാൽ ഏതെങ്കിലും കല, അതിന്റെ അഭിലഷിതമായ ലക്ഷ്യം സഹലമായി പ്രാപിക്കണമെങ്കിൽ, മദ്ധ്യമാർഗ്ഗമവലംബിച്ചേമതിയാവൂ. അധികതയും ന്യൂനതയും കലയുടെ ഗുണം നശിപ്പിക്കും. നല്ല കലാശീലത്തിൽനിന്നു് ഒന്നും എടുത്തുകളവാൻ, അതിനോടു് ഏതെങ്കിലും ചേർക്കാനോ കഴിയുകയില്ലെന്നു പറയുന്നതിന്റെ അർത്ഥം, ചേർത്താൽ അതു് അധികമാകയും എടുത്തുകളഞ്ഞാൽ അതു ന്യൂനതയാകയും ചെയ്യുമെന്നാണ്. അതുപോലെ, സ്വഭാവഗുണവും മദ്ധ്യമാർഗ്ഗാനുസാരിയായിരിക്കണം. ആ നിമിത്തത്താൽ അതിനു ന്യായമായ കാർത്യങ്ങളിലും, ആവേഗങ്ങളിലും തന്മയമാകാൻ കഴിയൂ. ഭയവും കരുണയും, വിശ്വാസവും തൃപ്തിയും, കോപവും വെറുപ്പും ക്രമത്തിലധികമായാൽ അവ ന്യായമായ സുഖവും ദുഃഖവും, ഹർഷവും ശോകവും, സന്തോഷവും ഉത്സാഹവും തരുകയില്ല. ന്യായമായ പ്രേരണയും, ന്യായമായ മാർഗ്ഗവും, ന്യായമായ വിഷയ (പാത്ര)വും, ന്യായമായ സാഹചര്യവും മദ്ധ്യസ്ഥിതിയിലേ ലഭ്യമാകൂ. അതാണ് സ്വഭാവത്തിന്റെ ഗുണം¹

അരിസ്റ്റോതലൈസിന്റെ സദാചാരസിദ്ധാന്തത്തിന്റെ പ്രാണഭൂതമായ മദ്ധ്യമാർഗ്ഗം (മെസോതേസ്) മനോവികാരങ്ങളുടെ സമീകരണവും, ദാക്ഷിണ്യവുമാകുന്നു. സ്വഭാവത്തിന്റെ ഗുണവും പരിമാണവും സമീകൃതമായാൽ സിദ്ധിക്കുന്ന സ്ഥിതിയാണതു്. മനുഷ്യൻ ഏറെക്കുറെ സുഖിയാണ്, ഏറെക്കുറെ ദുഃഖിയാണ്,

1. Nicomachean Ethics II vi ന്റെ സ്വതന്ത്രമായ സാരസംഗ്രഹം.

ഏറെക്കുറെ ഭയങ്കരനാണ്, ഏറെക്കുറെ ദയാലുവാണ് എന്നെല്ലാം പറയുമ്പോൾ നാം സുഖദുഃഖങ്ങളേയും ഭയത്തേയും, ദയയേയും അഭ്യക്ഷനായാണ് ചെയ്യാറുള്ളത്. ഈ വികാരങ്ങൾ ഗുണമാണല്ലോ. ഇവയുടെ സമീകൃതമായ അവസ്ഥ വിരോധനമുഖം കിട്ടുന്നു. ദുഃഖാന്തനാടകം വികാരങ്ങളെ അവയുടെ സംഭാവ്യതയിൽ നിന്നുണർത്തി, യോഗ്യവും സഫലവുമായ ഉദ്ദേശം കൊടുത്തു, ക്രിയാത്മകതയിലേക്കു തള്ളിവിടുന്നു; ന്യായമായ വിഷയത്തിലോട്ടു നയിച്ചു നിയന്ത്രിക്കുന്നു; നാടകത്തിന്റെ സീമയ്ക്കുള്ളിൽ അതിനു വ്യാപാരം കൊടുക്കുന്നു. അങ്ങനെ നല്ല മനുഷ്യന്റെ വികാരങ്ങൾക്കു കിട്ടേണ്ടതായ വ്യാപാരസൗകര്യം പ്രേക്ഷകനു ലഭിക്കുന്നു. ഇപ്രകാരം ഉയർന്നു, ഉദ്ഗമിച്ചു, സമചിതമായ വ്യാപാരത്തിലേർപ്പെട്ട ഭയവും, കരുണയും, മറ്റു സഹചരിതമായ വികാരങ്ങളും, ന്യായമായ പരിശീലനം കഴിഞ്ഞു, അവയുടെ സംഭാവ്യതയെക്കുറിച്ചു ശുദ്ധമായ്ക്കിടുന്നു. അപ്പോൾ പ്രേക്ഷകന്റെ സ്വഭാവം നല്ലവന്റെയും ചുരുക്കിമാന്റെയും സ്വഭാവത്തെ സമീപിക്കുന്നു. നാടകത്തിലെ വിരോധനരഹസ്യം ഇതാണ്.

വാസ്തവത്തിൽ, ഈ പരിവർത്തനം സ്വഭാവത്തിലാണ് വരുന്നതെന്നു സ്ഥൂലദൃഷ്ടികൾക്കു തോന്നുമെങ്കിലും, പരിവർത്തനമനുഭവിക്കുന്നതു ആത്മാവാകയാൽ, അന്തിമമായ വിശകലനത്തിൽ, വിരോധനം ആത്മാവിലാണ് പരിതാപ്യമായാകുന്നത്. സ്വഭാവത്തിന്റെയും, വികാരങ്ങളുടേയും, ഗുണവും ദോഷവും, ആത്മാവിന്റെ സ്ഥിതിയാണെന്നു തീർത്തു പറഞ്ഞുകൂടെങ്കിലും, അവയുടെ പ്രഭാവം ആത്മാവിൽ പതിച്ചു വോഴ് ഗുണദോഷങ്ങളാൽ അനുഭവപ്പെടുന്നുള്ളു. അതിനാൽ, പരമാർത്ഥമായ അവസ്ഥ പറഞ്ഞാൽ, പരിവർത്തനം ആത്മാവിന്റെയും വികാരങ്ങളുടേയും ബന്ധത്തിലാണ് നടക്കുന്നത്. ഭയവും കരുണയും ആത്മാവു് അനുഭവിക്കുന്നു; എന്നാൽ തന്മൂലം അശാന്തമോ, വ്യാകുലമോ ആകാതെ ശാന്തവും സ്ഥിതപ്രജ്ഞവും ആയിവർത്തിക്കുന്നു. ഇതു് അന്യോന്യവിരുദ്ധമാണെന്നു ഒന്നാമതു് തോന്നാനിടയുണ്ടു്; നമ്മുടെ വ്യാവഹാരികമായ ജീവിതത്തിലും, വാസ്തവമായ കാര്യവ്യാപാരത്തിലും പരസ്പരവിരുദ്ധമായ രണ്ടു അവസ്ഥകളുടെ സമന്വയമാണല്ലോ അരിസ്റ്റോതേലൈസു് ദുഃഖാന്തനാടകം വഴി നേടുവാൻ ആഗ്രഹിക്കുന്നതു്. എന്നാൽ സൂക്ഷ്മമായി പരിശോധിച്ചാൽ, വികാരങ്ങൾക്കു മുപ്പ് കൂടുമ്പോൾ ആത്മാവിനു ഒരു തരം ശാന്തത കൈവരുമെന്നു മനസ്സിലാക്കാൻ വിഷമമില്ല. പക്ഷെ ആ ശാന്തത നിശ്ചലമല്ല-ഉല്ല്ാസഭരിതമാണു്. ദുഃഖാന്തനാടകകാരൻ വികാരങ്ങളുടെ അടിമയല്ല-അവയെ യഥേഷ്ടം വിനിയോഗിക്കാൻ കെല്പുള്ള സംയമിയാണു്-വികാരങ്ങൾ ദുഃഖാന്തകവിക്കു ദാസ്യം ചെയ്യാൻ വേണ്ടി നില്ക്കുന്ന ഭൃത്യഗണമാണു്. ഭയം, കരുണ, അവയുടെ സഹചാരിയായ ഭാവങ്ങൾ, എല്ലാം ദുഃഖാന്തകവിയുടെ പ്രശാന്തവും, എന്നാൽ എപ്പോഴും ഉത്സാഹമുള്ളും ക്രിയയിലേർപ്പെട്ടും, വിരാജിക്കുന്ന ആത്മാവിന്റെ കരുക്കൾ മാത്രമാണു്. യഥാ

തർജിവിതത്തിൽ വികാരങ്ങൾക്കു ചെയാൻ കഴിയുന്ന ഗുണവും, ദോഷവും അല്ല നാടകത്തിൽ നിന്നു ഉയരുന്ന വികാരങ്ങൾ ചെയ്യുന്നത്. സോഫോക്ലീസിന്റെ ഐദിപുസോ, ഷേക്സ്പീയരുടെ ലിയർരാജാവോ അനുഭവിച്ചതും സഹിച്ചതുമായ വികാരങ്ങളിലൂടെ പരമാർത്ഥജീവിതത്തിൽ നമുക്കു കടന്നുപോകേണ്ടിവന്നാൽ, നാം അവയെ അതിജീവിക്കുമോ എന്നു സംശയമാണ്. എന്നാൽ കാവ്യകല ആ വേദനകളേയും, യാതനകളേയും ഒരു പ്രകാരത്തിൽ, ആത്മവിമോചനത്തിനതകുന്ന സാധനമായി മാറുന്നു, അങ്ങനെ ആത്മാവിനു ഒരു ആന്തരികമായ സ്വാതന്ത്ര്യം കിട്ടുന്നു. ആ നിലയിൽ, സ്വാതന്ത്ര്യവും, ശാന്തവും കരുതലുപുണ്ണവുമായ അസ്തിത്വം ഉണ്ടാക്കുവാൻ കഴിഞ്ഞാൽ, ആ ദുഃഖാന്തനാടകം സഫലമായ വിരോചനം സാധിച്ചു എന്നു പറയാം.

ദുഃഖാന്തനാടകം ഒരു ചികിത്സാക്രമമോ, നാടകശാല ഒരു ചികിത്സാലയമോ അല്ല. മനുഷ്യർ നാടകശാലയിൽ പോകുന്നതും നാടകം കാണുന്നതും ആനന്ദിക്കുവാനായാണ്. ദുഷ്ടപാത്രങ്ങളുടെ പരാജയവും ശിഷ്ടപാത്രങ്ങളുടെ വിജയവും പ്രേക്ഷകർ പ്രിയമായിരിക്കും. എന്നാൽ ദുഃഖാന്തനാടകവും പ്രഹസനവും പ്രേക്ഷകരിൽ ഒരേ മാതിരി ആനന്ദമല്ല ഉളവാക്കാറുള്ളത്. പ്രഹസനത്തിൽ നിന്നു കിട്ടുന്ന ആനന്ദം ഗംഭീരമല്ല—ഘനമുള്ളതല്ല. പ്രഹസനം വികസിച്ചതു വിഡംബനയിൽ നിന്നായതായിരിക്കാം അതിന്റെ കാരണം. നേരെ മറിച്ച്, മഹാകാവ്യത്തിൽ കിന്നുകിട്ടുന്ന ആനന്ദവും, ദുഃഖാന്തനാടകത്തിൽ നിന്നു കിട്ടുന്ന ആനന്ദവും, ഏകദേശം, സമാനമാണ്. മഹാകാവ്യത്തിന്റെ വികസിതവും പരിഷ്കൃതവുമായ രൂപമാണു ദുഃഖാന്തനാടകമെന്നതാണ് തിന്റെ ഹേതു. മഹാകാവ്യത്തിൽ നിന്നുണ്ടാകുന്ന ആനന്ദത്തിന്റെ പരിഷ്കൃതവും, പൂണ്ണവുമായ അനുഭൂതിയാണ് ദുഃഖാന്തനാടകം തരുന്നത്. അതുകൊണ്ട്, ദുഃഖാന്തനാടകത്തിന്റെ പ്രഭാവം മനസിദ്ധാക്കുന്നതിന് മഹാകാവ്യത്തിന്റെ പ്രഭാവമെന്നെന്നറിയുക ആവശ്യമാണ്. ഹോമേറസ് ഈലിആദിൽ ഒരിടത്തു ഇങ്ങനെ പാടുന്നു. “അഖിലോസിനു തന്റെ മനോവ്യഥാപൂണ്ണമായ ആനന്ദമനുഭവിക്കാൻ അവസരമുണ്ടായപ്പോൾ * * *”¹ ഈ സന്ദർഭം പ്ലൂതോന്റെ പോളിതേ ഇആയിൽ സ്മരിക്കുന്നുമുണ്ട്: “ഹോമേറസോ, മറെറാരു ദുഃഖാന്തകാവ്യകാരനോ, ശോകഗ്രസ്തനായ നായകനെ അനുക്രമിച്ചുകൊണ്ട് നീണ്ട പ്രഭാഷണത്തിലൂടെ സ്വന്തം ശോകോഗ്ഭാരം വെളിപ്പെടുത്തുകയോ, പാടികരഞ്ഞുകൊണ്ട്, വക്ഷഃസ്ഥലം അടിച്ചുതകയ്ക്കുകയോ ചെയ്യുമ്പോൾ, നാം ആനന്ദമനുഭവിച്ചിട്ട്, പൂണ്ണമായ ആത്മവിസ്മൃതിയിൽ ലയിച്ച്, സഹാനുഭൂതിയോടും ഉൽസുകതയോടും കൂടെ, ആ അനുഭവത്തെ അനുഗമിക്കുകയും, അപ്രകാരം നമ്മെ വശഗനാക്കുന്ന കവി പരമശ്രേഷ്ഠനാണെന്നു പ്രശംസിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു”² വീണ്ടും തുടരുന്നു: “ശോകാതി

1. Iliad 24.53

2. Republic X 605

രേകത്തിൽ സ്വയം വശീകൃതനായ മഹാരാജവൻ, താൻ നല്ലവനാണെന്ന് അഭിമാനിച്ചുകൊണ്ടുതന്നെയും, ആ ശോകാനുഭവത്തിൽനിന്നു ലഭിക്കുന്ന ആനന്ദം വർന്നേട്ടമാണെന്നു കരുതുകയും, മുഴുവൻ കാവ്യത്തെയും തിരസ്കരിച്ചിട്ട്, ആ ആനന്ദവും കാവ്യവും രണ്ടും വിട്ടൊഴിയുവാൻ വിസമ്മതിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.” ഇത്തരം ആനന്ദം പരിത്യജിക്കേണ്ടതാണെന്ന് പ്ലൂതോൻ നിഷ്കർഷിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും, ശോകാകലതയിൽ നിബദ്ധമായ ആനന്ദമുണ്ടെന്നു പരമാർത്ഥം അദ്ദേഹം വീണ്ടും സമ്മതിക്കുന്നുവെന്നു പരമാർത്ഥം വിസ്മരിച്ചുകൂടാ. ‘ഫിലെബ്ബസി’ലാണ് ഹർഷാനുഭൂതിയുടെ വിശദവും പൂർണ്ണവുമായ പ്രതിപാദനമുള്ളത്. “ദുഃഖാന്തനാടകത്തിന്റെ പ്രദർശനത്തിൽ നിന്ന് പ്രേക്ഷകന്മാർക്കു് തങ്ങളുടെ ദുഃഖാനുഭവം അത്യന്തം ആനന്ദം കൊടുക്കുന്നു എന്ന് അതിൽ (48 a) വ്യക്തമായി സ്പീകരിച്ചുകാണുന്നു. ഇങ്ങനെ ഹോമേരസിന്റെ കാലം മുതൽ, പരമ്പരാഗതമായി, അരിസ്റ്റോതേലേസിൽ വന്നുടഞ്ഞ ഗ്രീക്കുധാരണയാണ്, ശോകപാരവശ്യജനിതമായ ആനന്ദാനുഭൂതിയുമാർത്ഥാനുഭവമാണെന്നത്. “അനുകരണസാധനത്തിലൂടെ ഭയവും കരുണയുമുണർന്നി, തദ്പരാ നിഷ്പന്നമാകുന്ന വിശേഷപ്രകാരത്തിലുള്ള ആനന്ദമാണ് ദുഃഖാന്തനാടകത്തിൽനിന്നു ലഭിക്കുന്നതെ”ന്നു അരിസ്റ്റോതേലേസിന്റെ കഥനം, പ്രാചീനവും പരമ്പരാപ്രാപ്തവുമായ ഗ്രീക്കുധാരണയുടെ ആവർത്തനമാണെന്നതിൽ എന്താണു സംശയം?

ശോകപാരവശ്യത്തിൽനിന്നു കിട്ടുന്ന ആനന്ദത്തിന്റെ പ്രേരകമാവാൻ കെല്പുള്ള നില എന്താണെന്ന് അരിസ്റ്റോതേലേസു വ്യക്തമാക്കിയിട്ടുണ്ട്. ഒരു സത്പാത്രം സൗഭാഗ്യത്തിൽനിന്നു ദുർഭാഗ്യത്തിൽനിപതിക്കുന്ന പ്രദർശനം കരുണയോ, ഭയമോ ഉണ്ടാക്കുന്നില്ല; അതു നമ്മിൽ കടുത്ത ആഘാതമേല്പിക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. ഇവിടെ സത്പാത്രമെന്നു പറഞ്ഞത് മനുഷ്യസഹജമായ എല്ലാ ദോഷങ്ങൾക്കു മതിതനായ മനുഷ്യനെ ഉദ്ദേശിച്ചാണ്. ആ നിലയ്ക്കു് പാത്രവുമായി താരാത്മ്യം നേടുവാൻ നമുക്കു കഴിയുന്നില്ല. ദുഷ്ടനായ പാത്രം ദുർഭാഗ്യത്തിൽനിന്നു സൗഭാഗ്യത്തിലോട്ട് ഉയരുന്നതായി ചിത്രീകരിക്കുന്നത് ദുഃഖാന്തനാടകത്തിന് അനുകൂലവുമല്ല. ആ നില നമ്മുടെ ധാർമികമായ ന്യായബോധത്തിനു വിപരീതമാകയാൽ, ഭയവും കരുണയുമുളവാകയില്ല. അത്യന്തം ദുഷ്ടനായവന്റെ ദുർഗ്ഗതിയും വാഞ്ചനീയമല്ല. ആ സ്ഥിതിയിൽ നമ്മുടെ ന്യായബോധം തൃപ്തിയടയാമെങ്കിലും, കരുണയും ഭയവും ഉണ്ടാകയില്ല. നിർദ്ദോഷിയുടെ ദുർഭാഗ്യമേ കരുണയുണ്ടാക്കുകയുള്ളൂ. നമ്മുടെ ഉള്ളിൽ ഭയമുണ്ടാകണമെങ്കിൽ നമ്മെപ്പോലുള്ളവർക്കു് ആപത്തുണ്ടാകണം. അങ്ങേ അററം സത്സപഭാവിയും ന്യായതത്പരനുമല്ലാതെയും, എങ്കിലും തന്റെ ദുർഗ്ഗുണം മൂലമോ, പാപം നിമിത്തമോ അല്ലാതെ വെറും തെറ്റോ അസാധുധാനമോ, പറ്റിപോയതു കൊണ്ട് ദുർഭാഗ്യത്തിൽ കുടുങ്ങുന്നവനുമായുള്ള ഉന്നതവൃക്തിയുടെ ചിത്ര

മാണ് ഋഷാവിഷ്ടമായ ആനന്ദം തരുവാൻ യോജിച്ചുരുപം. ഉന്നതനായുള്ള ബന്ധം പ്രഭാവോത്പാദകമാകുന്നു. ഋഷഭോക്താവ് അങ്ങേ അറം സദാചാരിയല്ലാത്തതിനാൽ ധാർമ്മികമായ ക്ഷോഭവും വെറുപ്പുമുണ്ടാകുന്നില്ല. പാപമോ, ദുർഗ്ഗുണമോ ആണ് ഋഷകാരണമെങ്കിൽ, പ്രേക്ഷകർ സന്തുഷ്ടി കിട്ടുന്നമില്ല. ഋഷം നിതാന്തം അകാരണമല്ലാത്തതുകൊണ്ട്, ധാർമ്മികമായ ന്യായബോധം പരിതുക്തമാകയും അതു മനുഷ്യസഹജമായ കുറുമാ കറവോ മൂലമുണ്ടായതാകുകൊണ്ട്, നൈസർഗ്ഗികമായ ജീവകാരുണ്യം (മനുഷ്യകാരുണ്യം) ഉണരുകയും ചെയ്യും.

സ്വഭാവേന ഈ സന്ദർഭം ഭാരതീയരുടെ കാവ്യസിദ്ധാന്തങ്ങളിൽ പ്രധാനമായ സാധാരണീകരണത്തിൽ എത്തുന്നു. പാത്രഗതമോ, കാത്യാന്യാപാരഗതമോ ആയ സ്വഭാവം പ്രേക്ഷകരിൽ സുഖദുഃഖാദികൾ ഉണ്ടാക്കണമെങ്കിൽ, ആ ആലംബം സാമാന്യമായി എല്ലാവരുടേയും സുഖദുഃഖാദികൾക്കുള്ള ആലംബമായുരണം. ഈ നിലവത്തു്ന പ്രക്രിയയാണ് സാധാരണീകരണം. ലോകഹൃദയമറിയുന്നവൻ—വിവിധമായ വിശേഷതകൾക്കും, വിവിത്രതകൾക്കുമിടയ്ക്ക്, മനുഷ്യവർഗ്ഗത്തിന്റെ സാമാന്യഹൃദയം ദർശിക്കുന്നവൻ—മാത്രമേ സത് കവിയാകയുള്ളൂ. ലോകഹൃദയത്തിൽ ഹൃദയം അലിഞ്ഞുചേരുന്ന അവസ്ഥയാണ് രസം¹, അതു സുഖവും ദുഃഖവുമാകാം.

1. നാട്യദർപ്പണകാരൻ പറയുന്നു: “സുഖദുഃഖാത്മകാരസഃ * * അനിഷ്ട വിഭാവാദ്യുപനിതാത്മാനഃ കരുണ രൌദ്ര ബീഭത്സ ഭയാനകാശ്വതപാരോ ദുഃഖാത്മാനഃ”—അനിഷ്ടവിഭാവാദികൊണ്ട് ഉപനിതമായ രസങ്ങളാണ് കരുണയും ഭയാനകവുമെങ്കിൽ, കരുണ മുതലായവ എന്തിനാകുന്നു, എന്നു പ്രശ്നമുന്നയിച്ചു സമാധാനം പറയുന്നു: “യത്പുനരേഭിരപി ചമത്കാരോ ദൃശ്യതേ സ രസാസ്വാദവിരാമേ സതി യഥാവസ്ഥിതവസ്തുപ്രദർശകേന കവിനടശക്തികൗശലേന വിസ്മയത്തേ ഹി ശിരഃചേദകാരിണാപി പ്രഹാരകശലേന വൈരിണാശൗണ്ഡീരമാനിനഃ അനേനൈവ സർ്വാംഗാഹ്ളാദകേന കവിനടശക്തിജന്മനാ ചമത്കാരേണ വിപ്രലബ്ധാഃ പരമാനന്ദരൂപതാം ദുഃഖാത്മകേഷ്വപി കരുണാദിഷു സുമേധസഃ പ്രതിജാനാതേ ഏതദാസ്വാദലൌല്യേന പ്രേക്ഷകാ അപി ഏതേഷു പ്രവർത്തന്തേ കവയസ്തു സുഖദുഃഖാത്മാത്മക സംസാരാനുരൂപ്യേണ രാമാദിചരിതം നിബധ്നന്തഃ സുഖദുഃഖാത്മകരസാനുവിദ്ധമേവ ഗ്രഥ്നന്തി പാനകമാധുർയ്വമിവ ച തീക്ഷ്ണാസ്വാദേന ദുഃഖാസ്വാദേന സുതരാം സുഖാനി സ്വദന്തേ ഇതി (നാട്യദർപ്പണം) കവിയുടെ കൗശലമാണു കരുണാദിരസപ്രദർശനകാരണം. അങ്ങനെ ചമത്കാരമുണ്ടാകുന്നു. ആ ചമത്കാരത്തിൽ മയങ്ങിയ പ്രേക്ഷകവൃന്ദം ദുഃഖദൃശ്യത്തിൽ ആനന്ദമനുഭവിക്കുന്നു. പാനകത്തിൽ ചുക്കു ചേർത്താലെന്നപോലെ ദുഃഖത്തിന്റെ തീക്ഷ്ണമായ സ്വാദുനിമിത്തം സുഖം കൂടുതൽ ആസ്വാദ്യമായി തീരുന്നു.

പ്രേക്ഷകന്റെ മനസ്സിൽ ഉദിക്കുന്ന വിശേഷവ്യക്തിയുടേയോ, വിശേഷവസ്തുവിന്റേയോ നാട്ടുപ്രദർശിതമായഭാവത്തിന്റെ ആലംബം എല്ലാ പ്രേക്ഷകരുടെയും മനസ്സിൽ ഉദിക്കുന്ന ഭാവത്തിന്റെ ആലംബമായി പരിണമിക്കുവാനിടവരുത്തുകയാണ് സാധാരണീകരണം. കഥാനകഘടനയെപ്പറ്റി പറയുന്നിടത്തു് അരിസ്റ്റോതലേസു് വിശദീകരിക്കുന്നു: “കഥാവസ്തു കല്പിതമോ, പ്രസിദ്ധമോ ആയിക്കൊള്ളട്ടെ-ഒന്നാമതു് അതിന്റെ സാമാന്യമായ സ്വരൂപം, തയാറാക്കുകയും, പിന്നീടു് ഞാൻ മുമ്പു നിർദ്ദേശിച്ചതുപോലെ, അതിനെ ഉപാഖ്യാനമാക്കി, ദീർഘിപ്പിക്കുകയുമാണു കവിചെയ്യേണ്ടതു്.” സാമാന്യമായ രൂപനിർദ്ദേശത്തിന്റെ ഉദാഹരണം ‘ഈഫിഗേനിയ’യിൽ നിന്നു് ഉദ്ധരിക്കാം. നവോഢയായ ഒരു കഥാരിയെ ബലികൊടുപ്പാനൊരുക്കുന്നു. ബലികർത്താക്കളുടെ മുൻപിൽനിന്നു് രഹസ്യമായി മാറപ്പെട്ട അവളെ മറ്റൊരാളുനാട്ടിൽ എത്തിക്കുന്നു. അന്യദേശത്തുനിന്നു വരുന്നവരെ ദേവീക്കുബലികൊടുക്കുക അവിടുത്തെ നടപ്പാണ്. അതുചെയ്യുവാനുള്ള പൗരോഹിത്യം അവർക്കു നൽകുന്നു. കുറച്ചുനാൾകഴിഞ്ഞു, അവളുടെ സഹോദരൻ അവിടെ വന്നുചേരുന്നു. ഏതോകാരണവശാൽ അവൻ അവിടെ എത്തണമെന്ന ആകാശവാണി ഉണ്ടായി-ഈ വാസ്തവം നാടകത്തിന്റെ രൂപനിർമ്മാണത്തിൽ ഉൾപ്പെടുന്നില്ല അവൻ അവിടെ എത്തിയതെന്തിനാണെന്ന വസ്തുതയും കാര്യവ്യാപാരത്തിന്റെ അംഗമല്ല. എങ്കിലും വരുതന്നെചെയ്യുന്നു. അവൻ ബന്ധനസ്ഥനാക്കപ്പെടുന്നു ഇവിടെ അരിസ്റ്റോതലേസിന്റെ പ്രക്രിയയനുസരിച്ചു്, ‘ഈഫിഗേനിയ’ ‘വിശേഷ’മായ പേരും രൂപവുമുള്ള സ്ത്രീഅല്ല; വിപത്തിലകപ്പെട്ട വെറും ഒരു ‘സാധാരണസ്ത്രീ’യാണ്. അതിനാൽ എല്ലാവരുടേയും ഹൃദയത്തിൽ ഒന്നുപോലെ കുടികൊള്ളുന്ന മനുഷ്യത്വഗുണമായ കാരണ്യഭാവം തട്ടിയുണർത്തുവാൻ അവർക്കു കഴിഞ്ഞു. നാമരൂപവിശിഷ്ടമായവ്യക്തികളെ സാധനമാക്കി ഈ സാമാന്യാനുഭൂതി സാധിക്കുക കാവ്യത്തിന്റെ ഉദ്ദേശ്യമാകുന്നു. ഇതാണ് സാധാരണീകരണം.¹

കല്പനാതത്ത്വത്തെപ്പറ്റി പറയുന്നിടത്തു്, കവി തന്റെ പാത്രവുമായി താദാത്മ്യംപ്രാപിക്കുന്ന അവസ്ഥ നിർദ്ദേശിച്ചിട്ടു്, “തന്റെ”തെന്ന നിലയിൽ നിന്നുയരുന്നതെപ്പോഴാണെന്നു അരിസ്റ്റോതലേസു വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ടു്. അപ്പോൾ കവിയിൽ മമതജന്യമായ ദുഃഖമോ, പരതജന്യമായ ഈഷ്യാദോഷങ്ങളോ ഇല്ലാതെ, സാധാരണീകൃതമായ സഹൃദ

1. പരസ്യ ന പരസ്യതി മമേതി ന മമേതി ച തദാസ്ഥാദേ വിഭാവാദേ: പരിചേദോ ന വിദ്യതേ! (സാഹിത്യദർപണം 8.12) രസാഭിവൃദ്ധി നദക്ഷന്യേവ എല്ലാവസ്തുവിന്റെയും സാധാരണീകരണം നടക്കുന്നുവെന്നു താത്പര്യം.

യതഃ കാവ്യഗതമാകമെന്നും, അങ്ങനെയൊരു കവിഹൃദയവും ലോകഹൃദയവും അഭിന്നമാകമെന്നുമാണ് ആ ദർശന വിശദമാക്കുന്നത്.¹ ഭാരതീയകാവ്യശാസ്ത്രത്തിൽ ഈ നിലയ്ക്കു ഭാവകത്വമെന്നാണ് പേര്. “ഭാവകത്വം സാധാരണീകരണം തേന ഹി വ്യാപാരേണ വിഭാവായം സ്ഥായി ച സാധാരണീകൃതേ. സാധാരണീകരണം ച ഏതദേവ യത് സീതാഭിവിശേഷാണാം കാമീനീത്യാദി സാമാന്യേനോപസ്ഥിതിഃ = ഭാവകത്വമാണ് സാധാരണീകരണം. വിഭാവം മുതലായവയും സ്ഥായി ഭാവങ്ങളും സാമ്യമാകുന്നത് ആ വ്യാപാരത്തിലൂടെയാണ്. സീതാ മുതലായ വിശേഷ വ്യക്തികളെ സാമാന്യമായ നാരീരൂപത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുക സാധാരണീകരണമാകുന്നു—എന്നു കാവ്യപ്രകാശവ്യാഖ്യയിൽ പറഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. ശ്രോതാക്കളോ, പ്രേക്ഷകരോ ഗ്രഹിക്കുന്ന അർത്ഥമാണ് വിഭാവം. ലൌകികജ്ഞാനത്തിന്റെ വിഷയമായ വിഭാവത്തിൽ പരിതാപമാകുന്ന നിയമം കാവ്യവർണ്ണിതമായ വിഭാവത്തിൽ പരിതാപമാകുന്നില്ല. ലൌകികജ്ഞാനത്തിന് അതിന്റെ ഭൗതികമായ സ്വത്വം ആവശ്യമാണ്. മേശയെന്ന ലൌകികബോധം മേശയുടെ പ്രത്യക്ഷമായ ഇന്ദ്രിയഗ്രാഹ്യതയെ ആശ്രയിക്കുന്നു. കാവ്യഗതമായ വിഭാവങ്ങൾക്ക് ബാഹ്യസ്വത്വം (ഭൗതികസ്വത്വം) വേണ്ട. എന്തുകൊണ്ടെന്നാൽ, കാവ്യഗതമായ വിഭാവങ്ങളുടെ ഭാവന, വർണ്ണനയെ അവലംബിക്കുന്നു. കൂടാതെ, ലൌകികജ്ഞാനം വിശിഷ്ടമാണ്, കാവ്യഗതമായ വിഭാവം സാമാന്യമാകുന്നു² ലൌകികജ്ഞാനം വ്യക്തിയേയും, വിശിഷ്ടത്തെയും സംബന്ധിച്ച അറിവാണെന്നും, കാവ്യഗതജ്ഞാനം ജാതിയെ (സാമാന്യത്തെ) സംബന്ധിച്ച അറിവാണെന്നും എല്ലാ നിരൂപകന്മാരും സമ്മതിക്കുന്നു.³ കാവ്യത്തിന്റെ വിഷയം വിശിഷ്ടമല്ല—

1. “കവിഗത സാധാരണീ ഭൂതസംവിമുലശ്ച കാവ്യപുരസ്സരോ നാദ്യവ്യാപാരഃ സൈവ സംവിക്തം പരമാർത്ഥതോ രസഃ” (അഭിനവഭാരതീ അ. 6) തുലനം ചെയ്യുക. “കവിസ്തസാമാജിക ഇല്ല എവ” എന്നു ലോകോക്തി. പാശ്ചാത്യരുടെ കാവ്യസിദ്ധാന്തത്തിലെ Empathy ഇവിടെ ഇണക്കി നോക്കുക.

2. വിഭാവ ഇതി വിജ്ഞാതാർത്ഥഃ * * അമീഷാം ചാനപേക്ഷിതബാഹ്യസ്വത്വാനാം ശബ്ദോപധാനാദേവാസാദിശതഭിഭാവാനാം സാമാന്യാരത്ഥനാം സ്വസ്വസംബന്ധിഭവേണ വിഭാവിതാനാം സാക്ഷാദ് കാവകപേതസി വിപരിവർത്തമാനാനാമാലംബനാദിഭാവ ഇതി ന വസ്തുശൂന്യത (ഭഗവദ്ഗീത 4. 2. ധനികവൃത്തി)

3. കാവ്യം “സാധാരണതയുടെ മഹിമ” യാണെന്നു ഡാക്ടർ മാൺസൺ സമ്മതിച്ചുവെങ്കിലും, ഗിൽബെ, റാൻസും, സ്റ്റോറാസും മുതലായ നവീന വിമർശകന്മാർ “കാവ്യത്തിൽ വിശേഷതയാണ് മുഖ്യ”മെന്നു വാദിക്കുന്നുണ്ട്. നോക്കുക—W. T. Stace: The Meaning of Beauty. (1929) pp- 161

സാമാന്യമാണ്, എന്നു പൂതോൻ പറഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. ഈ ഹിഗേനി ആയുടെ പ്രകരണം അവതരിപ്പിച്ചിട്ട്, വിശേഷത്തെ സാമാന്യമാക്കുന്ന പ്രക്രിയ ദൃഷ്ടാന്തീകരിക്കുകയാണ് അരിസ്റ്റോതേലൈസു ചെയ്തത്.

സാധാരണീകരണത്തിൽനിന്നുണ്ടാകുന്ന അവസ്ഥയാണ് താദാത്മ്യം. പ്രദർശിപ്പിച്ച പാത്രഗതസ്വഭാവത്തിനും, പ്രേക്ഷകനിൽ ഉത്തേജിപ്പിച്ച ഭാവാനുഭൂതിക്കും തമ്മിൽ അഭേദംസ്ഥാപിച്ചുകഴിഞ്ഞാൽ, തത്കാലം ആ പ്രേക്ഷകൻ, പാത്രത്തിന്റെ കർത്തൃവ്യാപാരത്തിൽനിന്ന് താനറിയാതെതന്നെ ആ ഭാവങ്ങളെ തന്നിൽ പ്രയോഗിക്കുന്നു.¹ അതായത്, പാത്രത്തിൽ നടക്കുംപോലെ സ്വഭാവവ്യാപാരം പ്രേക്ഷകനിലും യുഗപത് നടക്കുന്നു. അപ്പോൾ, കരുണയും ഭയവും യഥാ യോഗ്യം ജാഗൃതമായിട്ട്, മനോവികാരത്തിനു ജീവൻ കൊടുക്കുന്നു; നാടകം കാണാൻമുമ്പ്, ഉറച്ച് ജാഗൃത്തിലാണ്ടുകിടന്ന വികാരങ്ങൾ ഇളകി ക്രിയാരൂപമെടുക്കുന്നു. അങ്ങനെ ഇളകി, അങ്ങോട്ടുമിങ്ങോട്ടും തിരിഞ്ഞു മറിഞ്ഞുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന വികാരങ്ങൾ, പ്രദർശിതമായ നാടകത്തിൽ സമീകൃതമായി, ഇണങ്ങി, സുന്ദരസംഗീതത്തിലെ ധ്വനികൾ ലയംപ്രാപിക്കുംപോലെ, അഭിലഷിതമായ സാധ്യ സമഞ്ജസമായി അണയുന്നു. അല തല്ലുന്ന കടൽകണക്കെ ഉത്തേജകമായിരുന്ന വികാരസമൂഹം ഇങ്ങനെ സ്വസ്ഥമായ നിലയിൽ തിരിച്ചെത്തുമ്പോൾ പ്രേക്ഷകൻ പ്രശ്നമനം അനുഭവിക്കുന്നു. അപ്പോൾ പണ്ഡിതരാജനായ ജഗന്നാഥൻ രസഗംഗാധരത്തിൽ പറയുംപോലെ, “സമാധാവിവ യോഗിനഃ ചിത്തവൃത്തിരപജായതേ, ഇയം ച പരബ്രഹ്മാസ്വാദാത് സമാധേർവ്വിലക്ഷണാ” = യോഗികൾക്കു സമാധിയിൽ കിട്ടുംപോലത്തെ ചിത്തവൃത്തി ഉണ്ടാകുന്നു. എന്നാൽ ആ സമാധി ബ്രഹ്മദർശനം തരുന്ന സമാധിയാണെന്നു തെറ്റിദ്ധരിക്കരുത്. പ്രശാന്തമായ ഈ അവസ്ഥയാണ് നാടകം കണ്ടിട്ടു മടങ്ങുന്ന പ്രേക്ഷകൻ തന്നോടൊന്നിച്ചു കൊണ്ടുപോകുന്ന ദ്രുഢലം. വിരേചനംകൊണ്ടു സമീകൃതമായ ആത്മസ്ഥനിലയെ ഗാംഭീര്യപ്രാപ്തിയെന്നും, വൃത്തിനിരോധമെന്നും പറയാം. മനുഷ്യന്റെ മനോവികാരങ്ങളെ അവയുടെ ജാഗൃത്തിൽനിന്ന് അപ്പഴപ്പോൾ ഉണർത്തി, ന്യായമായും സമചിതമായും വ്യാപരിക്കുവാൻ പരിശീലിപ്പിക്കുകയും, അങ്ങനെ അതാതിന്റെ നേരായ സ്ഥാനത്തു വീണ്ടും പ്രതിഷ്ഠിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുവാൻ സമർത്ഥമായ ആത്മസ്ഥമായ നില ദൃഢാന്തനാടകത്തിൽനിന്നു കിട്ടുന്നുവെന്ന് പൂതോന്റെ ആക്ഷേപത്തിനു അരിസ്റ്റോതേലൈസു സമാധാനം നൽകുന്നു.²

1. Ashley Dukes: Drama. pp. 168.

2. ദൃഢാന്തനാടകത്തെപ്പറ്റി അരിസ്റ്റോതേലൈസിന്റെ വിശദചിന്താസിലാന്തത്തിന്റെ ഖണ്ഡനത്തിനു നോക്കുക: Raphael, D.D Paradox of Tragedy (1960)

പ്രഹസനം.

‘കോമഡി’ എന്ന കാവ്യഭേദത്തിനു ചേരുന്ന ഭാരതീയനാമം പ്രഹസനമെന്നതാണ്. സുഖാന്തനാടകമെന്നോ, ഹർഷപത്ത്വസാന നാടകമെന്നോ, ഇംഗ്ലീഷിലും മറ്റു യൂറോപ്യൻ ഭാഷകളിലും പ്രചാരത്തിലിരിക്കുന്ന ‘കോമഡി’ എന്നോ അല്ല ഈ കാവ്യഭേദത്തെപ്പറ്റി പറയുമ്പോൾ മനസ്സിലാക്കേണ്ടതു്. അരിസ്റ്റോതലൈസിന്റെ പരിഭാഷയനുസരിച്ചു്, പ്രഹസനത്തിന്റെ നേരായ സ്വരൂപം ഇവയുടേതിൽനിന്നു ഭിന്നമാണ്. എന്നാൽ, വിവേച്യമായ ഗ്രന്ഥത്തിൽ പ്രഹസനത്തിന്റെ സ്ഥൂലമായ സ്വരൂപവും, ഉദ്ഭവചരിത്രവും, വിശേഷതയും ചുരുക്കി, സുചനാമാത്രമായി പറഞ്ഞിട്ടു് തൃപ്തിപ്പെടുകയേ അരിസ്റ്റോതലൈസു ചെയ്യുന്നുള്ളു. ‘പ്രഭാഷണകല’യിലും ‘കാവ്യകലയെപ്പറ്റി’യുടെ ആരംഭത്തിലും കാണുന്ന സൂചനകളിൽനിന്നു് മനസ്സിലാകുന്നതു്, മറ്റൊരു ഗ്രന്ഥത്തിൽ പ്രഹസനത്തെക്കുറിച്ച് വിസ്തരിച്ചു പ്രതിപാദിച്ചിരിക്കണമെന്നാണ്. പ്രസ്തുത ഗ്രന്ഥത്തിന്റെ അനുപലബ്ധമായ രണ്ടാംഭാഗത്തിൽ പ്രഹസനം നിരൂപിച്ചിരിക്കാം.

മനുഷ്യന്റെ യഥാർത്ഥമായ ജീവിതത്തെ ഹീനതരമാക്കി ചിത്രീകരിക്കുകയാണു പ്രഹസനത്തിന്റെ ലക്ഷ്യമെന്നു്, അനുകരണവിഷയമെന്ന വകുപ്പിൽ, വ്യക്തമായ സങ്കേതം കാണുന്നു. അതാണ് പ്രഹസനത്തിന്റെ വിഷയം. അതു് വ്യക്തിഗതമായിരിക്കാമല്ല; പ്രായേണ ഒരു വർഗ്ഗത്തിന്റേയോ, ഒരു വിഭാഗത്തിൽ കൊള്ളിക്കാവുന്നവരുടേയോ, ഹീനമായ അനുകരണമാണു് പ്രഹസനം. അതിനാൽ, അതിലെ കഥാവസ്തു പ്രസിദ്ധമായിരിക്കയില്ല-അതു കല്പിതമായിരിക്കും. പ്രഹസനത്തിന്റെ മുഖഭാവം ഹാസ്യമാണു്, ഹർഷമല്ല. അവഗീതമെന്ന ‘മുരട്ടു’ കാവ്യത്തിന്റെ ആധാരഭൂതമായ ഭാവവും ഹാസ്യമാണു്, ഹർഷമല്ല. പക്ഷെ, അതിന്റെ വിഷയം വ്യക്തിഗതമായിരിക്കും. കൂടാതെ, തദ്പാതാ വ്യക്തികളെ നിന്ദിക്കുന്നുവെന്നതു്, അതിന്റെ വലിയ കുറവാണ്. തന്മൂലം, അവഗീതം നല്ല കലയല്ല; പ്രഹസനം ശ്രേഷ്ഠമായ കലയാണുതാനും.

പ്രഹസനത്തിലെ പാത്രങ്ങളുടെ വൈകൃതം-ശാരീരികമോ, ശീലപരമോ ആയ ദോഷം-ക്ലേശകരമോ, അശുഭകരമോ ആയിരുന്നുകൂടാ. അതായതു്, പാത്രങ്ങളുടെ ദോഷം ഗൗരവമുള്ളതാകരുതു്. ഭാരിച്ച വൈകൃതം പ്രേക്ഷകന്റെ മനസ്സിനു ക്ലേശമുണ്ടാക്കുകയും, അങ്ങനെ ഹാനി വരുത്തുകയും ചെയ്തേക്കാം. വെറും രൂപവൈകൃതമോ, ഉപഹാസ്യമായ വ്യാപാരമോ, പ്രേക്ഷകരിൽ കാര്യമായ ക്ലേശമുണ്ടാക്കാറില്ല. കോമാളികളുടെ രൂപവും, വേഷവും, ചേഷ്ടയും, ഭാഷയുമെല്ലാം, ചിരിച്ചു കളയത്തക്കതേ ഉള്ളു.

പ്രഹസനത്തിന്റെ കഥാനകം മറ്റേ ദൃശ്യകാവ്യമായ ഓരോന്നാടകത്തിന്റേതിനെ സമീപിക്കുന്നതായിരിക്കണം. ആദിയും,

മദ്ധ്യവും, അന്തവുമുള്ള പൂർണ്ണവും, ഏകത്വവിശിഷ്ടവും, പൌർവാപത്യ ക്രമത്തിലിണക്കിയതുമായിരിക്കണം പ്രഹസനത്തിന്റെ കഥാഖടന. ഇവ കലയുടെ അംഗങ്ങളാണ്. സ്ഥിതിവിപത്നമോ അഭിജ്ഞാനമോ പ്രഹസനത്തിനു കൂടിയേതീരൂ എന്നില്ല.

പ്രഹസനത്തിന്റെ ആഭിമുഖ്യമായ പ്രേരണാകേന്ദ്രം, ദുഃഖാന്തനാടകത്തിന്റേതുപോലെ, ദിയോന്യൂസിയാക്¹ ചടങ്ങാണെന്നു പറയേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. സർജനവാസനയെ ഉത്തേജിപ്പിക്കുന്ന ഒരു തരം ഗ്രാമ്യ ചടങ്ങായിരുന്നു അത്. അതിൽ, ലൈംഗികപ്രതിമകൾ നിർലജ്ജം പ്രദർശിപ്പിച്ചുപോന്നു. വികടചേഷ്ടകളും, അശ്ലീലഗീതങ്ങളും അതിന്റെ അംഗമായിരുന്നു. അരിസ്റ്റോഫേനസിന്റെ ചില പ്രഹസനങ്ങളിൽ ഇവയൊക്കെ ഉൾപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ട്. അരിസ്റ്റോഫേനസിന്റെ പച്ച പാടുകളും, ഹാഡ്യങ്ങളും ഇന്നാണെങ്കിൽ, 'പീനൽകോഡി'ൽ ഉൾപ്പെടുന്ന കുറ്റങ്ങളായ്ക്കും. 'ലൂസിസ്ത്രാത്'യിൽ രതിവാസനയെ നാട്യപ്രക്രിയയിൽ ഇണക്കാൻ ആ പ്രഹസനകവി മടിച്ചിട്ടില്ല!

ശുദ്ധമായ കലയെന്ന നിലയ്ക്കു നോക്കുന്നതായാൽ, ദുഃഖാന്തനാടകമെന്നും, പ്രഹസനമെന്നും, രണ്ടുതരം വിഭജനം ശരിയല്ല. പ്ലേതോൻ ഈ ഭേദം അംഗീകരിയ്ക്കുന്നില്ല. 'സിംപോസിയ'ത്തിന്റെ ഒടുവിൽ സോക്രതീസ് അഗമോനും അരിസ്റ്റോഫേനസുമായി ഒരു സംവാദത്തിലേർപ്പെടുന്നു. അഗമോൻ ദുഃഖാന്തനാടകകാരനും, അരിസ്റ്റോഫേനസ് പ്രഹസനകവിയുമാണ്. അവസാനം, നല്ല ദുഃഖാന്തനാടകകവിയുണ്ടോ നല്ല പ്രഹസനകാരനെന്നും, നല്ല പ്രഹസനകാരനാണോ നല്ല ദുഃഖാന്തനാട്യകവിയെന്നും, ഇരുവരെയും കൊണ്ടു സമ്മതിപ്പിക്കുന്നു ¹ ഈ സന്ദർഭത്തിന്റെ വിശദീകരണം 'ഫിലേബൂസി'ൽ കാണാം. ² പുരുഷത്തിൽ, വെറും ബാഹ്യമായ ഭേദത്തെ ലാക്കാക്കിയാണ് രണ്ടു കാവ്യപ്രകാരങ്ങളുടേയും വിവേചനം അരിസ്റ്റോതലൈസ് നിവ്വഹിക്കുന്നത്. ഈ ഭേദം ശുദ്ധമായ കലയുടേതല്ല. ³

1. Plato. Symposium 223

2. Plato. Philebus 48 ff

3. ദശരൂപകത്തിൽ പ്രഹസന ചർച്ചയുണ്ട്— "പ്രഹസനം ത്രോധാ, ശുദ്ധവൈകൃതസങ്കരൈഃ"— "പാഷണ്ഡവിപ്രപ്രഭൃതിചേടചേടീവിടാകലം ചേഷ്ടിതം വേഷഭാഷാഭിഃ ശുദ്ധംഹാസ്യവചോനപിതം "കാമകാദിവചോവേഷൈഃ ഷണ്ഡകഞ്ചുകിതാപസൈഃവികൃതം, സംകാദപീഢ്യാ സംകീർ്ണം ധൃത്തസങ്കലം = ശുദ്ധം, വികൃതം, സംകരം എന്ന മൂന്നുതരം പ്രഹസനമുണ്ട്. പാഷണ്ഡന്മാർ, ബ്രാഹ്മണർ (യാത്രകളിലുപാഹ്മണർ), മുതലായ ഭൃത്യന്മാരും ഭൃത്യകളും ഒന്നിച്ചിരിക്കുന്ന അവസ്ഥയിൽ അവർ ശുദ്ധപ്രഹസനത്തിലെ പാത്രങ്ങളാണ്. അവരുടെ വേഷത്തിനും ഭാഷയ്ക്കും ഇണങ്ങിയതായിരിക്കും കാര്യവ്യാപാരം.

മഹാകാവ്യം

മൂന്നാം പുസ്തകത്തിൽ മഹാകാവ്യം നിരൂപിക്കുന്നു. ആ നിരൂപണവും ഭൂഖാന്തനാടകത്തിന്റെതുപോലെ അപൂർണ്ണമാണ്. ഒന്നാം പുസ്തകത്തിലെ നീർച്ചലനപ്രകരണത്തിൽ മഹാകാവ്യത്തിന്റെ രലക്ഷണം കൊടുക്കുന്നില്ല. ഭൂഖാന്തനാടകത്തെ മുഖ്യമാക്കി ഗണിച്ചുകൊണ്ട് അതുമായി മഹാകാവ്യത്തിനുള്ള ഭേദവും സമാനതയുടേ അരിസ്റ്റോതേലിസ് നിർദ്ദേശിക്കുന്നുള്ളു. ആശ്വവർഗ്ഗത്തിൽ പിറന്ന പാത്രങ്ങളുടെ അനുക്രമം രണ്ടിലും നടക്കുന്നു, രണ്ടും പദ്യമയമാണ്—ഇതാണ് സമാനത. മഹാകാവ്യത്തിൽ ഒരു തരം വൃത്തമേ പ്രയോഗിക്കാറുള്ളു, ഭൂഖാന്തനാടകം പല വൃത്തങ്ങളിലും രചിക്കാം; മഹാകാവ്യം ആഖ്യാനാത്മകമാകുകൊണ്ട്, അതിന്റെ അതിരുകൾ എത്രവേണമെങ്കിലും വിസ്തൃതമാക്കാം; ഭൂഖാന്തനാടകം ഒറ്റഇരപ്പിൽ നോക്കി തീർത്തുകൊണ്ടിരിക്കുന്നതിനുള്ളിൽ ഒതുങ്ങിയിരിക്കണം; ഇതാണ് മുഖ്യമായ ഭേദം. ശേഷം ഘടകങ്ങൾ പ്രായേണ രണ്ടിലും സമാനംതന്നെ. അതിനാൽ, അവ വീണ്ടും ചർച്ചയ്ക്കു വിഷയമാകേണ്ടതില്ല.

മഹാകാവ്യം സമാഖ്യാനരൂപത്തിലുള്ള കാവ്യപ്രകാരമാകയാൽ, അതിൽ കവിവചനം യഥേഷ്ടം ചേർക്കാൻ സാധ്യമുണ്ട്. ഭൂഖാന്തകാവ്യം നാട്യരൂപത്തിലുള്ളതാകയാൽ, അതിൽ കവിവചനം ചേരുകയില്ല—പാത്രങ്ങളുടെ സംവാദമോ, ഭാഷണമോ, കാൽപ്പൊഴിമോ, മാത്രമേ അതിലിണങ്ങൂ. സമൂഹഗാനത്തിലൂടെയോ, നന്നേ ചുരുക്കം അവസരങ്ങളിൽ നേപഥ്യത്തിൽനിന്നോ, കവിവചനം കേൾക്കാമെന്നല്ലാതെ, നാടകവേദിയിൽ കവിവചനത്തിനു പ്രവേശമില്ല. മറ്റു ലക്ഷണങ്ങൾ കണക്കിലെടുത്തുകൊണ്ട് പരീക്ഷിക്കുന്നതായാൽ, നാടകം ഭൂഖാന്തം മഹാകാവ്യം ശ്രവ്യമാണെന്ന സാധാരണഭേദം അത്ര മുഖ്യമാണെന്നു തീരുമാനിക്കുവാൻ തരമില്ലെന്ന ധ്വനി ഗ്രന്ഥത്തിലുണ്ടെന്നു കാണാവുന്നതാണ്.

അരിസ്റ്റോതേലിസിന്റെ മതമനുസരിച്ച്, മഹാകാവ്യത്തിന്റെ കഥാവസ്തു ഐതിഹ്യപരമ്പരയെ ആശ്രയിക്കുന്ന പ്രഖ്യാതമായ വിഷയമായിരിക്കണം. അതിൽ ജീവിതത്തിന്റെ പിന്തുടരണം, യാത്ര ത്വന്തെക്കാൾ ശ്രേഷ്ഠമാം വിധമായിരിക്കയും വേണം. അതിന്റെ

സംസാരം ഹാസ്യമായിരിക്കും. കാമുകരെ അനുസരിക്കുന്ന വേഷവും ഭാഷയും കൈകാര്യം ചെയ്യുന്നവരായ നപുംസകരോ ക്ഷയകിങ്കളോ താപസന്മാരോ പാത്രങ്ങളായിരിക്കുന്ന പ്രഹസനം വികൃതമാണ്. ധൃന്തന്മാർ നിറഞ്ഞ പ്രഹസനമാണു സങ്കീർണ്ണം. എല്ലാവരിലും ഹാസ്യരസത്തിനു മാത്രമേ പ്രാധാന്യം നല്കാവൂ. “രസസ്തു ഭൂയസാ കാൽപ്പൊഴി ഷഡപിടയാ ഹാസ്യ ഏവ ത്വ” (ഭഗവദ്ഗീത 3). കലാപൂർണ്ണമായ പ്രഹസനം സഫലമായി അഭിനയിക്കുക ഭൂഷ്കരമാണെന്ന് കാത്തിരിക്കണം.

ആയാമം വിസ്തൃതവും, അതു് പലതരം ഉപാഖ്യാനങ്ങൾ ചേർന്നതുമായിരിക്കണം. അതിലെ കാൽസപരൂപം ആദിയും, മദ്ധ്യങ്ങളും, അവസാനവുമുള്ള സ്വയംവൃണ്ണമായ ആഖ്യാനമായിരിക്കുകയാണ് വേണ്ടതു്. മഹാകാവ്യത്തിൽ, ദുഃഖാന്തനാടകത്തിലെ നവോലേ തന്നെ, വസ്തുഘടനയുടെ എല്ലാ ആഭ്യന്തരഗുണങ്ങളും, അംഗങ്ങളും ഉണ്ടായിരിക്കേണ്ടതാണ്.

കാവ്യഭാഷ

ഗദ്യത്തിലും പദ്യത്തിലും ഭാഷയ്ക്കു് അസമാനതയുണ്ടല്ലോ. ഈ ഭേദം 'പ്രഭാഷണകല'യിൽ നിർദ്ദേശിച്ചിട്ടുണ്ടു്. കാവ്യഭാഷ (പദ്യഭാഷ) അസാധാരണയും, ഗദ്യഭാഷ സാധാരണയുമാണു്. വ്യവഹാരത്തിൽ ഭാഷയുടെ നൂനതമമായ ഘടകം ശബ്ദമാണല്ലോ. ശബ്ദങ്ങളെ ആറു ഗണങ്ങളിലായി വീതിക്കാം: (1) പ്രപലിതം, (2) അപരിചിതം, (3) ലാക്ഷണികം, (4) ആലംകാരികം, (5) നവരചിതം, (6) വ്യാകചിതം, സംകചിതം, പരിവർത്തിതം. ഇവയിൽ ലാക്ഷണികം നമ്മുടെ വിശേഷമായ ശ്രദ്ധ അർഹിക്കുന്നു. "ഒരു പദാർത്ഥത്തിൽ മറ്റൊരു നാമം ആരോപിക്കുകയാണു ലക്ഷണം. വർഗത്തിൽനിന്നു് ഉപവർഗത്തിലോട്ടും, ഉപവർഗത്തിൽനിന്നു വർഗത്തിലോട്ടും, ഉപവർഗത്തിൽനിന്നു ഉപവർഗത്തിലോട്ടും അല്ലെങ്കിൽ സാധർമ്മ്യത്തെ ആധാരമാക്കിയും ഈ ആരോപം നേടാം" എന്നു് അരിസ്റ്റോതലൈസ് പറഞ്ഞിട്ടുണ്ടു്. ഇവിടെ ആരോപശബ്ദം പ്രയോഗിച്ചിരിക്കുന്നതുകൊണ്ടു് കേവലം സാരോപലക്ഷണയാണു് അഭിഷ്ടമെന്നു ധരിച്ചുപോകരുതു്. "കാവ്യകലയെപറ്റി"യിലെ ലക്ഷണാവിപാരം സംസ്കൃതത്തിൽ സ്വീകൃതമായ ശബ്ദശക്തിസിദ്ധാന്തത്തിൽ അന്തർഭവിക്കുംപോലെ തോന്നുന്നു.

ചില വിശേഷമായ സാഹചര്യത്തിൽ, ശബ്ദത്തിന്റെ മുഖ്യാർത്ഥം ഇണങ്ങാറില്ല. അവിടെ മുഖ്യാർത്ഥവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട മറ്റൊരു ഗ്രഹിക്കാറുണ്ടു്. ഇപ്രകാരം അർത്ഥഗ്രഹണത്തിന്റെ ആശ്രയം ഏതെങ്കിലും ലോകവ്യവഹാരം അല്ലെങ്കിൽ രൂഢിയോ, അഥവാ വിശേഷമായ അർത്ഥം വ്യക്തമാക്കണമെന്നുള്ള വക്താവിന്റെ ഇച്ഛ അല്ലെങ്കിൽ പ്രയോജനമോ ആകുന്നു. ഇങ്ങനെ വിശേഷാർത്ഥത്തിന്റെ ബോധം തരുന്ന ശക്തിയാണു് ലക്ഷണം. ലക്ഷണാവൃത്തിയുള്ള ശബ്ദം ലാക്ഷണികവും, അതിന്റെ അർത്ഥം ലക്ഷ്യാർത്ഥവുമാണു്. 'ഞാൻ വീണ കേൾക്കാൻ പോകുന്നു' എന്ന വാക്യത്തിൽ, വീണയുടെ പ്രകരണത്തിൽ 'കേൾക്കുക' എന്ന ക്രിയയുടെ മുഖ്യാർത്ഥം ഇണങ്ങുന്നില്ല. വീണയുടെ മുഖ്യാർത്ഥം ഒരു വാദ്യയന്ത്രം എന്നാണു്. അതിന്റെ മുഖ്യാർത്ഥത്തിനൊത്ത ക്രിയ 'കാണുക'യാണു്—'കേൾക്കുക'യല്ല. എന്തുകൊണ്ടെന്നാൽ, വീണ എന്ന വസ്തു കാണാനുള്ളതാണു്. മുഖ്യാർത്ഥം സ്വീകരിച്ചാൽ, വീണ വെറും ലാക്ഷണികമായ പ്രത്യക്ഷത്തിന്റെ വിഷയമാകുന്നു—ശ്രവണവിഷയമല്ല.

അപ്രകാരം മുഖ്യാത്മം സംഗതമല്ലാതാകുമ്പോൾ, 'വീണയിൽനിന്നുണ്ടാകുന്ന ധ്വനി' എന്ന അർത്ഥം സ്വീകരിക്കേണ്ടിവരുന്നു. അതിനല്ല 'കേൾക്കുന്ന ക്രിയയുമായി ഇണങ്ങാനാവൂ' അതുകൊണ്ട്, വീണ എന്ന ശബ്ദം 'അതിൽനിന്നു പുറപ്പെടുന്ന ധ്വനി' എന്ന അർത്ഥത്തിൽ പ്രചരിക്കാനിടയായി. അതിനു കാരണം പ്രയോജനമാണ്—രൂഡിയാണ്. ലക്ഷണയ്ക്കു മൂന്നു തത്ത്വം കൂടിയേ തീരൂ. അവ ഇല്ലെങ്കിൽ ലക്ഷണീകത സംഭവമാകയില്ല. (1) മുഖ്യാത്മബാധ = വാച്യാത്മം സംഗതമല്ലാതെ വരുക (2) തദ്യോഗ = വാച്യാത്മത്തോടു ലക്ഷ്യാത്മത്തിനു ബന്ധമുണ്ടായിരിക്കുക, (3) രൂഡി അഥവാ പ്രയോജനം ± ലക്ഷ്യാത്മത്തിന്റെ പ്രയോഗം വ്യവഹാരംകൊണ്ട് സാധുവായിരിക്കുക, അല്ലെങ്കിൽ, അത്തരം ലക്ഷണീകമായ പ്രയോഗംകൊണ്ട് വക്താവിന് എന്തെങ്കിലും വിശേഷമായ പ്രയോജനമുണ്ടായിരിക്കുക.¹ ശബ്ദത്തിന്റെ വേറെ വേറെ അർത്ഥത്തെപ്പറ്റി പ്രതിപാദിക്കുന്ന പാശ്ചാത്യർ അതിന്റെ സാക്ഷാത്തായ അർത്ഥവും (പ്രാപ്തർ സെൻസ്), ആഖ്യാനാദികൾ അഥവാ ലക്ഷണീകമായ അർത്ഥവും (ഫിഗറേറ്റീവ് അഥവാ മേറ്റാഫോറിക് സെൻസ്) ഉണ്ടെന്നു സമ്മതിക്കുന്നു. എല്ലാവരും പ്രയോഗിക്കുന്ന ശബ്ദമാണ് സാക്ഷാത്തായ ശബ്ദം, അതിനോടു സംബന്ധമായ അർത്ഥമാണ് സാക്ഷാത്തായ അർത്ഥം—ഇതാണ് അറിസ്റ്റോതലേസിന്റെ മതം. ഭാരതീയരുടെ മതമനുസരിച്ച്, 'വാചക'ശബ്ദം പദാർത്ഥങ്ങളുടെ സാക്ഷാത്തായ ബോധം തരുന്നു; ആ പദാർത്ഥങ്ങളുമായാണ് അതിന്റെ ബന്ധം. 'വാച്യാത്മം' അതിന്റെ നിയതാർത്ഥമാണ്. "വാച്യാത്മം ശബ്ദത്തിന്റെ പ്രാഥമികമായ സങ്കേതമാകുന്നു; സാക്ഷാത്തായ അർത്ഥം ഇതിന്റെ ദ്വ്യോതകമാണ്."²

1. മുഖ്യാർത്ഥബാധേ, തദ്യോഗേ
രൂഡതോഫല പ്രയോജനാത് |
അന്യോത്ഥേവാ ലക്ഷ്യതേ യത്
സാ ലക്ഷണാരോപിതാ ക്രിയാ ||

— കാവ്യപ്രകാശം. ഉല്പാസം 1. കാന്ധം 9.

[മുഖ്യാത്മബാധ, മുഖ്യാത്മയോഗ, രൂഡിപ്രയോജാനു
തരശ്ചേതി ത്രയം ലക്ഷണായാ ഹേതുഃ

= കാവ്യപ്രകാശം ബാലബോധിനി]

മുഖ്യാത്മബാധേ തദ്യുക്തോ യഥാന്യോത്ഥേ പ്രതീയതേ
രൂഡഃ പ്രയോജനാദപാസൗ ലക്ഷണാ ശക്തിരർപിതാ

— സാഹിത്യദർപ്പണം; പരി. 2

2. Dumarsais quoted by Regnaud in his La Rhetorique
Sanskrit p 47.

ലാക്ഷണികാത്മത്തെക്കുറിച്ച് അരിസ്റ്റോതേലേസ് കൂടുതൽ പ്രതിപാദിച്ചിട്ടുണ്ട്. 'പ്രഭാഷണകല' (റെട്ടോറിക്) എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിൽ, പദ്യാത്മകവും ഗദ്യാത്മകവുമായ രീതികളെപ്പറ്റി ഇപ്രകാരം എഴുതുന്നു:- "സാധാരണമായി പ്രയോഗിച്ചുവരുന്ന ശബ്ദങ്ങളും, സാക്ഷാത്തായ അർത്ഥത്തിൽ പ്രയോഗിക്കുന്ന ശബ്ദങ്ങളും, ലാക്ഷണികശബ്ദങ്ങളും, കേവലം ഗദ്യശൈലിയിലാണു കാണുന്നത്. ഈ ശബ്ദങ്ങളേ എല്ലാവരും കൈകാര്യം ചെയ്യാറുള്ളൂ എന്നാണ് ഇതിൽനിന്നു തെളിയുന്നത്. ഓരോ വ്യക്തിയും ലാക്ഷണികമായ പ്രയോഗത്തിൽ സംഭാഷണം നടത്തുന്നു, മുഖ്യാർത്ഥത്തിൽ ശബ്ദങ്ങൾ പ്രയോഗിക്കുന്നു, സാധാരണമായി പ്രയോഗത്തിലിരിക്കുന്ന ശബ്ദങ്ങൾ കൈകാര്യം ചെയ്യുന്നു"¹ ഭാരതീയരുടെ രൂഢശബ്ദങ്ങൾ, വാചകശബ്ദങ്ങൾ, ലാക്ഷണികശബ്ദങ്ങൾ, ഈ മൂന്നുതരം ശബ്ദങ്ങൾക്കും അരിസ്റ്റോതേലേസ് പറയുന്ന മൂന്നിനും ശബ്ദങ്ങൾക്കും തമ്മിൽ സമാനതയുണ്ടെന്നു നിശ്ചയിക്കാം. ഇവിടെ അരിസ്റ്റോതേലേസിന്റെ ഇംഗ്ലീഷ് വിവർത്തനമായ ത്യാഡർബക്²ലേ ഒരു കുറിപ്പ് ചേർക്കുന്നു. ശബ്ദം നാലുതരമുണ്ടെന്നു അതിൽ പറയുന്നു. സാധാരണമായി പ്രയോഗത്തിലിരിക്കുന്ന ശബ്ദങ്ങൾക്കു 'കുറിപ്പ്' എന്നാണ് ഗ്രീക്കുനാമം. വാചകശബ്ദമാണു രണ്ടാമത്തെ തരം. 'ഗ്ലോത്താഇ' എന്നാണതിന്റെ പേരു. ആ ഇന്നു ശബ്ദങ്ങളുടെ പ്രയോഗമണ്ഡലം ഏറെ വിസ്തൃതമാണ്. സാക്ഷാത് സങ്കേതമായും, മുഖ്യാർത്ഥമായും പ്രയുക്തമായവയാണ് 'ഓഇകേഇആ' എന്ന മൂന്നാമതരം ശബ്ദങ്ങൾ. മുഖ്യാർത്ഥത്തിന്റെ ബാധവും, ഉപമാനമായ രീതിയുമുള്ളവ ലാക്ഷണികം (മേററഫോറാഇ). എത്രയോ ശബ്ദങ്ങൾ സാധാരണമായി പ്രയോഗത്തിലിരിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും അവ 'വാചക'മാകാറില്ല. വാസ്തവത്തിൽ, ആദ്യത്തെ മൂന്നുതരം ശബ്ദങ്ങളുടെയും കൂട്ടത്തിൽ വാചകശബ്ദങ്ങൾ തുലോം കുറവാണ്. വ്യക്തിപരമായ പദാർത്ഥങ്ങളുടെ സാക്ഷാത് വാച്യത്വം വാക്കിന്റെ എല്ലാ മണ്ഡലങ്ങളിലും വേണ്ടത്ര വ്യവഹൃതമാകാറില്ല. അതിനാൽ, അവയുടെ മൂലത്തിൽ, ലാക്ഷണികമായ പരിവർത്തനം പ്രത്യക്ഷമാണ്. കാലം ചെല്ലുമ്പോൾ, ഇവയുടെ ലാക്ഷണികത ശ്രോതാവിന് ഒട്ടുംതന്നെ അനുഭവപ്പെടാത്തപോലെ, ഇവ സ്വാഭാവികമായിരുന്നു. ഇവ നേരെയുള്ള വാചകശബ്ദങ്ങളെന്നപോലെ, ശ്രോതാവിന്റെ മനസ്സിൽ അനുഭാവമുണ്ടാക്കാതെ തന്നെ, വക്താവിന്റെ ആശയമെന്നാണോ അതേഭാവത്തിന്റെ ബോധം സാക്ഷാത്തായി കൊടുക്കുന്നു. ഇവയുടെ ലാക്ഷണികത സൂസ്സഷ്ടമല്ലാതെ വരുകയാൽ, ഇവയെ 'മേററഫെരാഇ'യിൽ നിന്ന് ഭിന്നമായി കരുതുന്നു ദ്വിരേഫം, കശലൻ മുതലായ സംസ്കൃതശബ്ദങ്ങൾ ഈ വകുപ്പിൽ പെടും. രൂഢഗതവും പ്രയോ

1. Aristotle, Rhetoric, Book III, ch. ii, Para 6. p p. 209

2- Theodore Buckley's footnote 10. p p. 209.

ജനഗതവുമെന്ന രണ്ടു ഭേദം ലക്ഷണയ്ക്കുണ്ടെന്നു നാം ധരിക്കുന്നു. എന്നാൽ ഗ്രീക്കുചിന്തകന്മാർ രൂഢിയെ ലക്ഷണയിൽ ഉൾപ്പെടുത്തുന്നില്ല. രൂഢിലക്ഷണം, അവരുടെ മതമനുസരിച്ച്, 'കവിത'യിലും 'ഗ്ലോത്താഇ'യിലും അന്തർഭവിക്കുന്നു.

അരിസ്റ്റോതേലേസ് നാലുതരം ലാക്ഷണികതയാണു് അദ്ദേഹികരിക്കുന്നതു്—(1) വർഗത്തിൽനിന്നു വ്യക്തിഗതം, (2) വ്യക്തിയിൽനിന്നു വർഗഗതം (3) വ്യക്തിയിൽനിന്നു വ്യക്തിഗതം (4) സാധമ്യം. ഈ വിഭാഗം പില്ക്കാലത്തെ യൂറോപ്യൻവിദ്വാന്മാർ സ്വീകരിക്കുന്നില്ല. മൂന്നും നാലും വകപ്പിൽ പെട്ട ലാക്ഷണികതയേ അവർ സമ്മതിക്കുന്നുള്ളു.¹

ലാക്ഷണികതയുടെ ഒന്നാമത്തെ ഭേദത്തിൽ ലാക്ഷണികശബ്ദം ഏതെങ്കിലും വർഗത്തിന്റെ ബോധമുണ്ടാക്കുന്നു. പക്ഷേ, പ്രകരണത്തിൽ ശരിയായി ഇണങ്ങായ്കയാൽ വ്യക്തിയുടെബോധം (ലക്ഷ്യാർത്ഥം) സ്വീകരിക്കുന്നുണ്ടു്. "ആ തുറമുഖത്തു് എന്റെ കപ്പൽ നില്ക്കുന്നു"—എന്ന ഉദാഹരണത്തിൽ, 'നില്ക്കുക' സാമാന്യക്രിയയാണു്; അതിലൂടെ 'തുറമുഖത്തു് കപ്പൽ നംകൂരമിട്ടു നില്ക്കുന്നു' എന്ന വിശിഷ്ടക്രിയയുടെ ബോധം കിട്ടുന്നു. വിശിഷ്ടത്തിൽ നിന്നു് സാമാന്യത്തിന്റെ ബോധം കിട്ടുന്നിടത്തു്, രണ്ടാംതരത്തിലുള്ള ലാക്ഷണികതയാണു് അരിസ്റ്റോതേലേസ് സ്വീകരിക്കുന്നതു്. 'ഓദ്യസ്സേയ്സ് പതിനായിരം പരാക്രമങ്ങൾ കാണിച്ചു' എന്നിടത്തു് പതിനായിരമെന്ന വിശിഷ്ടാർത്ഥം അസംഖ്യമെന്ന സാമാന്യാർത്ഥത്തിലാണു പ്രയോഗിച്ചിരിക്കുന്നതു്. ഒരു വിശിഷ്ടാർത്ഥത്തിനു വേണ്ടി മറ്റൊരു വിശിഷ്ടാർത്ഥത്തിന്റെ വാചകപ്രയോഗിക്കുക മൂന്നാമത്തെ ലാക്ഷണികതയാണു്. 'അ പന്റെ പ്രാണനെ ഉരുക്കുവാൻ കൊണ്ടു വലിച്ചെടുത്തു' 'ക്രൂരവധി'ഗം കൊണ്ടു മുറിച്ചു'—ഇത്യാദി ഉദാഹരണങ്ങളിൽ, ഒന്നാമത്തേതിൽ മുറിക്കുന്നതിനു വലിച്ചെടുത്തുവെന്നും, രണ്ടാമത്തേതിൽ വലിച്ചെടുത്തതിനു പകരം മുറിച്ചു എന്നും പ്രയോഗിച്ചു. ഏതെങ്കിലും വസ്തുവിനെ ഒന്നിൽനിന്നു വേർപെടുത്തി എന്ന ഭാവമാണു രണ്ടിന്റേയും. അരിസ്റ്റോതേലേസിന്റെ അഭിപ്രായത്തിൽ, നാലാമത്തേതിന്റെ മഹത്വം ഗണ്യമാകുന്നു. അതിന്റെ ആധാരം സാധമ്യമാണു്. ഭാരതീയരുടെ അലങ്കാരശാസ്ത്രത്തിലെ ഗൌണീലക്ഷണയാണിതെന്നു കരുതാം. രൂപകവും അതിശയോക്തിയും ഗൌണീലക്ഷണയിൽ അടങ്ങും. എന്നാൽ ഇവിടെയാണെങ്കിൽ ഉപമ, മുന്തികരണം മുതലായ സാധമ്യമൂലകമായ എല്ലാ അലങ്കാരങ്ങളും ഉൾപ്പെടും² ഇംഗ്ലീഷിൽ 'അനെലോഗസ്'

1. Thecdore Buckley's translation of Aristotle Poetics. ch XXI-p. 452 (footnote 7)

2. I-A- Richards- Philosophy of Rhetoric p 117-18 നോക്കുക.

മെറഫർ' എന്നാണിതിന്റെ സംജ്ഞ. "ഒന്നാംവാചകത്തിനു രണ്ടാം വാചകത്തിനോടുള്ള ബന്ധം മൂന്നാമത്തേതിന് നാലാമത്തേതിനോടുള്ളതുതന്നെ ആയിരിക്കും; അപ്പോൾ രണ്ടാമത്തേതു നാലാമത്തേതിനുവേണ്ടിയും നാലാമത്തേതു രണ്ടാമത്തേതിനുവേണ്ടിയും പ്രയോഗിക്കാം." ഉദാഹരണമായി അരിസ്റ്റോതേലേസ് കൊടുക്കുന്ന വാചകം പരിശോധിക്കുക; മാർസിന്റെ തളികയെന്നും, ബേക്സിന്റെ പരിചയെന്നും പറയാം. പകലിന്റെ വാലുകുമാണ് സന്ധ്യയെന്നും, ജീവനത്തിന്റെ സന്ധ്യയാണ് വാലുകുമെന്നും പ്രയോഗിക്കാം.

ലാക്ഷണികപ്രയോഗത്തിന് അത്യന്താവശ്യമായ അഞ്ചുഗുണങ്ങൾ അരിസ്റ്റോതേലേസ് നിർദ്ദേശിക്കുന്നു: (1) ലാക്ഷണികപ്രയോഗം ചേരുന്നതായിരിക്കണം. അതായത്, അതിൽ ലക്ഷ്യാർത്ഥത്തിന്റെ ബോധം തരുവാൻ സാമർത്ഥ്യമുണ്ടായിരിക്കണം. അത് ലാക്ഷണികപ്രയോഗത്തിനും ലക്ഷ്യാർത്ഥത്തിനും തമ്മിലുള്ള ബന്ധത്തെ ആശ്രയിക്കുന്നു. മുമ്പു പറഞ്ഞ നാലുതരം ബന്ധങ്ങളിലേതെങ്കിലുമൊന്നു കൂടിയെ രീതി നായികയുടെ മുഖം ഉരുളിയുടെ മുട്ടുപോലെ ഇരിക്കുന്നു എന്ന ലാക്ഷണികപ്രയോഗം ശരിയല്ല (2) ആരുടെ എങ്കിലും ഉയർച്ച വെളിപ്പെടുത്തണമെങ്കിൽ ഉയർന്ന മൂലവസ്തുവാണ് ഗ്രഹിക്കേണ്ടത്; താഴ്ചയാണ് വെളിപ്പെടുത്തേണ്ടതെങ്കിൽ താഴ്ന്നതിനെ ഗ്രഹിക്കണം. ഒരാളിന്റെ വീരഗുണം പ്രകാശിപ്പിക്കാൻ 'സിംഹ'ത്തിന്റേയും, മൂശത വെളിപ്പെടുത്താൻ 'കഴുത്'യുടേ പ്രയോഗമാണ് ഉചിതം. (3) ലാക്ഷണികപ്രയോഗം ധ്വനിമാധ്യമ്യമുള്ളതായിരിക്കണം. 'സന്ധ്യാസമയത്തെ താരാദീപ'മെന്ന പ്രയോഗത്തിൽ, താരാദീപത്തിന്റെ കോമളമായ അല്ലെല്ലാണധ്വനി ലാക്ഷണികതയ്ക്കു സൗന്ദര്യം നൽകുന്നു. (4) ലാക്ഷണികപ്രയോഗം ദൂരാഭ്യസമാകരുത്. ദൂരാഭ്യസമായ ലാക്ഷണികപ്രയോഗം ദൃഷ്ടമാണെന്നു ഭരതീയ പണ്ഡിതന്മാർ പറഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. 'നേയാർത്ഥ'മെന്നതാണ് ഈ ദോഷം 1

ഉദ്യത്കമലലൗഹിതൈർവക്രാഭിർഭൂഷിതാതന്തുഃ = വക്രങ്ങളാൽ കമലലൗഹിത്യങ്ങൾകൊണ്ടു ശരീരം അലങ്കരിക്കപ്പെട്ടു; ഈ വാക്യത്തിൽ ലക്ഷ്യാർത്ഥം 'കാമിനികൾ പദ്മപരാഗമണികൾ ആഭൂഷണമായണിഞ്ഞു' എന്നതാണ്. അതു ദൂരാഭ്യസമായല്ല. കമലലൗഹിത്യത്തിനു പത്മപരാഗമെന്നും, വക്രായ്ക്കു കാമിനി (വാമാ) എന്നും അർത്ഥം ഗ്രഹിപ്പാൻ രൂപമില്ല, പ്രയോജനവുമില്ല. (5) ലാക്ഷണിക പ്രയോഗം സുന്ദരപദാർത്ഥത്തിൽ നിന്നെടുക്കണം. അരിസ്റ്റോതേലേസിന്റെ സൗന്ദര്യസാധന ഉറച്ചതാണ്. 'പനിനീർപു

1. നേയാർത്ഥത. 10 രൂപപ്രയോജനാഭാവദശക്തികൃതം ലക്ഷ്യാർത്ഥ പ്രകാശനം

പോലെ കൈവിലുള്ള അരോർ എന്ന പ്രയോഗത്തിന് പകരം 'രക്താംഗുലിയുള്ളവളെന്നോ, ലോഹിതാംഗുലിയുള്ളവളെന്നോ പ്രയോഗിച്ചാൽ സുന്ദരത കുറയും. ¹ പറഞ്ഞുവന്ന നാലുതരം ലാക്ഷണിക പ്രയോഗങ്ങളിൽ സാധർമ്യഗതമാണ് 'സർവ്വാപരി സുന്ദരവും, ചമത് കാരയുക്തവുമെന്ന് അരിസ്റ്റോതേലൈസ് സ്ഥാപിക്കുന്നുണ്ട്. സംവത്സരത്തിൽ നിന്നു അപഹരിച്ച വസന്തം പോലെ, യുദ്ധത്തിൽ ഉതിയടഞ്ഞ യുവാക്കൾ നഗരത്തിൽ നിന്നു മറഞ്ഞു' എന്നു പെരിക്ലിസ് പാടിയതു് ദൃഷ്ടാന്തമായി കാണിച്ചിട്ടുണ്ട്. ²

സംസ്കൃതകാവ്യശാസ്ത്രത്തിൽ സാധർമ്യഗതമായ ഗൌണീലക്ഷണയെ സാരോപാ എന്നും സാധുവസ്യാനാ എന്നും രണ്ടായി പിരിച്ചിരിക്കുംപോലെ, സാധർമ്യഗതമായ ലാക്ഷണികത രണ്ടു പ്രകാരമുണ്ടെന്ന് അരിസ്റ്റോതേലൈസും കരുതുന്നു. സാരോപാലക്ഷണയിൽ ആരോപവിഷയവും ആരോപ്യമാണവും ഒന്നിച്ചാണ് പ്രയോഗിക്കാറുള്ളതു്. "ഈ ബാലൻ സിംഹക്കുട്ടിയാണ്" എന്നതു ദൃഷ്ടാന്തമാണ്. എന്നാൽ, സാധുവസ്യാനാലക്ഷണയിൽ ആരോപ്യമാണം ആരോപവിഷയത്തെ അപഹരിക്കുന്നു. ബാലനുവേണ്ടി, 'സിംഹക്കുട്ടി'യാണെന്നതുപോലെ ലാക്ഷണികപ്രയോഗങ്ങളിലും, ചിലപ്പോൾ, ബാലനും സിംഹക്കുട്ടിയും, ഒന്നിച്ചുവരുംപോലെ, വാചകത്തിന്റെ പ്രയോഗം ലാക്ഷണികത്തിനോടൊന്നിച്ചുവരാനെന്നു അരിസ്റ്റോതേലൈസ് പറയുന്നു. ലാക്ഷണികപ്രയോഗം നിമിത്തം അസംഗതാത്മ്യം ഗ്രഹാക്കാനിടവരാതിരിക്കാനായി ഇത്തരം പ്രയോഗങ്ങൾ ചെയ്യാറുണ്ട്. ³ പ്രായേണ എല്ലാ (സാധർമ്യഗതമായ) അലങ്കാരങ്ങളും ഈ ലാക്ഷണികപ്രയോഗത്തിൽ അന്തർഭവിക്കും. ഉപമ ലാക്ഷണികമാണെന്നും അതിശയോക്തി സാധർമ്യഗതമായ ലാക്ഷണികമാണെന്നും ⁴ അരിസ്റ്റോതേലൈസു ഏല്പിച്ചിരിക്കുന്നു. മുന്തികരണം അല്ലെങ്കിൽ മാനവീകരണം സാധർമ്യഗതസ്വത്തിന്റെ പരിണാമമാണ്. അചേതനത്തിൽ ചേതനത ആരോപിക്കുക ഇതിൽ ഉൾപ്പെടും. ഹോമേരാസ് പലയിടത്തും അചേതനത്തിൽ ചേതനത്വം ആരോപിച്ചു, തന്റെ കാവ്യത്തെ അലങ്കരിക്കുന്നുണ്ട്. ⁵

അരിസ്റ്റോതേലൈസിന്റെ കാലംമുതൽ, ലാക്ഷണികപ്രയോഗം

1. Aristotle: Rhetoric Book III Ch. II.

2. „ „ „ „ Ch- X pp236

3. Rhetoric Book III ch X pp 244 foot note 16 by Theodore Buckley

4. Ibid Book III ch X1 para 11

5. Ibid „ „ Para 15 pp 245

See also Stanford, William B. Greek Metaphor Studies in Theory and Practice 1936

Malraux A. The Metamorphosis of Gods

കാവ്യഭാഷയുടെ അനുപേക്ഷണീയമായ അംഗമാണെന്നു നിരൂപകന്മാർ കരുതിവരുന്നുണ്ട്. ആധുനികരായ കാവ്യവിമർശകന്മാർപോലും ലാക്ഷണികപ്രയോഗത്തിന്റെ മേന്മ അംഗീകരിക്കുന്നു. കവിതാഘടന വൃത്ത സംവിധാനവും ലാക്ഷണികപ്രയോഗവുമാണെന്നുവരെ അവർ പ്രഖ്യാപിച്ചിട്ടുണ്ട്¹. വൃത്തത്തിൽ നിന്ന് ശുഭണസുഖവും, ലാക്ഷണിക പ്രയോഗത്തിൽ നിന്ന് അർത്ഥസൗഷ്ഠ്യവും സിദ്ധിക്കുന്നു. 'കടത്തിന്റെ കഴുത്തു', 'മേശയുടെ കാലു', 'മനുഷ്യന്റെ തണ്ടു', മുതലായ പല പ്രയോഗങ്ങളും ശ്രോതാവില്ലാക്കാക്കുന്ന അർത്ഥബോധം അതാതിന്റെ ശാബ്ദികമായ അർത്ഥമല്ല. മനുഷ്യന്റെ കഴുത്തു ശരീരത്തിൽനിന്നു ഇടുങ്ങിയതും വായുതാഴെ, വയറിനു മേലുള്ളതുമാണ്; വായിലൂടെ അകത്തേക്കു കടത്തുന്ന പദാർത്ഥം കഴുത്താകുന്ന കഴലിൽ കൂടി കടന്നുചെന്നു വയറിൽ വീഴുന്നു. ഇതേമാതിരി, പ്രതിലോമമായ ക്രിയയും കഴുത്തിൽ കൂടി നടക്കാറുണ്ട്. അതുകൊണ്ട്, സജീവമായ ദേഹത്തോടു കടഞ്ഞെ ഉപമിച്ചിട്ട്, കടത്തിന്റെ കഴുത്തെന്നു പ്രയോഗിച്ചു. മനുഷ്യൻ കാലിന്മേൽനില്ക്കുന്നു. അതുപോലെ മേശ ഏതൊന്നിൽനില്ക്കുന്നുവോ അതിനും കാലെന്നു പേരിട്ടു. മനുഷ്യന്റെ തണ്ടിന്റെ അർത്ഥത്തിനാശ്രയം അല്പം ജടിലമാണ്. 'തണ്ടു' ഇവിടെ 'ദംഭ'ത്തെ കുറിക്കുന്നു. (തണ്ടു = ദംഭം, വടി) അഹങ്കാരിയായ മനുഷ്യൻ തന്റെ വടി പൊക്കി പിടിച്ചുകൊണ്ടു നടക്കും. അവനാണു 'ഉദണ്ഡൻ' (തണ്ടൻ-ഉദണ്ഡൻ) ഈ പ്രയോഗം ധ്വനികൂടെയാണ്.

രണ്ടാമത്തേതു (ദാർശനിക) ശബ്ദങ്ങളുടെ പ്രയോഗസാധുത്വം അരിസ്റ്റോതേലസ് സമ്മതിക്കുന്നുണ്ട്. സംസ്കൃതഭാഷയിൽ, കാവ്യശാസ്ത്രത്തിലെ പരിഭാഷയായ വൃഞ്ജനയെന്ന ശബ്ദശക്തിയെയാണ് വ്യംഗ്യാർത്ഥം (അലുപ്തം) എന്നു പാശ്ചാത്യർ പറയാറുള്ളതു്. വ്യംഗ്യാർത്ഥമായ 'ശബ്ദയോജന വിശേഷരൂപേണ ലാക്ഷണികപ്രയോഗവുമായി സംശ്ലിഷ്ടമായിട്ടാണു കാണാറുള്ളതു്. 'സ്റ്റോഇക്സ്' എന്ന യവന ദാർശനികർ വൃഞ്ജനയ്ക്കു തുല്യമായ ശബ്ദശക്തി അംഗീകരിക്കുന്നുണ്ട്. 'തോലേക്കോൻ' എന്നാണതിനു അവർ കൊടുക്കുന്ന സംജ്ഞ. സാധാരണമായി, 'അർത്ഥം' അല്ലെങ്കിൽ 'അഭിപ്രായം' എന്നാണീ ശബ്ദം വ്യാഖ്യാനിക്കാറുള്ളതു്. ജലർ ഇങ്ങനെ എഴുതുന്നു: "തോലേക്കോൻ വിചാരങ്ങളുടെ സാരമാണ്. വിചാരമെന്ന ശബ്ദം ഇവിടെ സങ്കീർണ്ണമായ അർത്ഥത്തിൽ മാത്രമാണു ഞാൻ പ്രയോഗിക്കുന്നതു്. വിചാരം, അതുമായി ബന്ധമുള്ള, ബാഹ്യപദാർത്ഥങ്ങളിൽനിന്നു ഭിന്നവും, അതോടൊന്നിച്ചു, അതിന്റെ

1. Max Eastman. The Literary Mind in the Age of Science (1931) PP. 165

2 I A. Richard. Philosophy of Rhetoric pp 115-119

പ്രകാശസാധനമായ ശബ്ദത്തിലും തപാദാ പ്രകടമാകുന്ന മനഃശക്തിയിലും നിന്നു വേറെയുമാകുന്നു”¹ അരിസ്റ്റോതേലൈസിന്റെ ഭാഷ്യകാരനായ ‘അമോനിയസ്’ അതിനെപ്പറ്റി ഇപ്രകാരം വിശദീകരിക്കുന്നു: “സ്റ്റോഇക്സ് ‘ലെക്തോൻ’ എന്നു പറയാറുള്ള തത്ത്വം മനസിനും ബാഹ്യ പദാർത്ഥത്തിനുമിടയ്ക്ക് വർത്തിക്കുന്നു”.² പ്രതിപാദ്യം, പ്രതിപാദകം, പദാർത്ഥം എന്നു മൂന്നും അന്യോന്യം സംബദ്ധമാണെന്നു സ്റ്റോഇക്സ് വിശ്വസിക്കുന്നു. പ്രതിപാദകം ശബ്ദം (= ദിക്ട)മാണ്; പദാർത്ഥം ബാഹ്യമായ ഉപകരണവും, പ്രതിപാദകത്വം അഭിവ്യക്തമാകുന്ന വാസ്തവികത (വസ്തു) യുമാകുന്നു. ഇവയിൽ ശബ്ദവും, പദാർത്ഥവും മുൻ് (= സ്വരൂപ)മാണ്; ‘ലെക്തോൻ’ അമുർത്ത (= അരൂപ) തത്ത്വമാകുന്നു. മാനവമാനസത്തിലെ സംബദ്ധമായ സഹജക്രിയകളും, ആകസ്മികമായ പരിസ്ഥിതിനിമിത്തമുണ്ടാകുന്ന മാറ്റങ്ങളും അരിസ്റ്റോതേലൈസ് സ്വീകരിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും, വിചാരതത്ത്വത്തിനും പദാർത്ഥത്തിനുമിടയ്ക്കുള്ള അവസ്ഥാനിഷേധിക്കുകയാണു ചെയ്യുന്നത്. എപിക്യൂറിയൻ തത്ത്വജ്ഞാനികൾക്കും ‘ലെക്തോൻ’ സ്വീതാത്മ്യമല്ല. അരിസ്റ്റോതേലൈസിന്റെ ലക്ഷണാസിദ്ധാന്തം സൂക്ഷ്മമായി പശ്ചാലോചിക്കുമ്പോൾ ഈ വിശേഷത വിസ്മരിച്ചുകൂടാ.

ലാക്ഷണികപ്രയോഗവും, സാമാന്യശബ്ദങ്ങളും, സമുചിതമാം വണ്ണം, ഇണക്കിയ പദാവലി, ഒരേ സമയം തന്നെ, പ്രസന്നവും, ഗാംഭീര്യമായിരിക്കുമെന്നു ഗ്രന്ഥത്തിൽ നിദ്ദേശിക്കുന്നുണ്ട്. ഈ സന്ദർഭം വിശദമാക്കുവേ, അരിസ്റ്റോതേലൈസിന്റെ ഭാഷ്യകാരനായ അമോനിയസ് എഴുതുന്നു: “ശബ്ദങ്ങൾ രണ്ടു നിലയിലാണ് വർത്തിക്കുന്നത്. ഒന്ന് ശ്രോതാവിൽ ചരിതാർത്ഥമാകുന്ന നില; മററത് വക്താവ് ശ്രോതാവിനു ഏതു വസ്തുവിന്റെ ബോധമുളവാക്കുന്നുവോ ആ വസ്തുവിൽ ചരിതാർത്ഥമാകുന്ന നില. ശ്രോതാവിന്റെ ദൃഷ്ടിയിൽ ശബ്ദത്തിനു അതിന്റേതായ വിശിഷ്ടാർത്ഥമുണ്ട്. അത്തരം ശബ്ദങ്ങൾക്കാണ് കാവ്യത്തോടും, അലങ്കാരശാസ്ത്രത്തോടും വേഴ്ചയുള്ളത്. വസ്തുവിൽ ചരിതാർത്ഥമാകുന്ന ബന്ധത്തെ (ശബ്ദത്തിന്റെ) മുഖ്യമായ ഗുണമായി എണ്ണുന്ന നിലയിലുള്ള ശബ്ദങ്ങൾ കേവലം ദർശനശാസ്ത്രത്തിൽ പ്രയോജനപ്പെടുന്നു.” ദാർശനികഭാഷയ്ക്കും കാവ്യഭാഷയ്ക്കും തമ്മിലുള്ള ഭേദമാണിത്. കാവ്യസത്യവും ഐതിഹാസികസത്യവും വേറെ വേറെ ആണെന്നു പറഞ്ഞിരിക്കും പോലെ, കാവ്യഭാഷയും ദാർശനികഭാഷയും ഒന്നല്ലെന്നതാണു അരിസ്റ്റോതേലൈസിന്റെ മതം. ‘കാവ്യകലയെപ്പറ്റി’യിൽ പറയുമ്പോലെ ഭാഷാചർച്ച ‘പ്രഭാഷണകല’യിൽ നിന്നു ഗ്രഹിക്കേണ്ടതാണ്.

1. Stoics, Epicurions and Sceptics pp-91.

2. De Interpretatione

ഉപസംഹാരം

കാവ്യനിരൂപണത്തിൽ ഏർപ്പെടുന്നവർ അനുസരിക്കേണ്ട തത്വങ്ങളും, മറെറല്ലാ കാവ്യങ്ങളെയുമുപേക്ഷിച്ച് നാടകം പ്രേമമാണെന്നു കരുതുവാനുള്ള ന്യായങ്ങളും എടുത്തു പറയുകയാണ് ഗ്രന്ഥത്തിന്റെ ശേഷിച്ച ഭാഗം കൊണ്ടു നിർവഹിക്കുന്നത്. കാവ്യസിദ്ധാന്തവും കാവ്യാസ്വാദനവും രണ്ടു ഭിന്നവിഷയങ്ങളാകുന്നു. നിരൂപണകലയുടെ അംഗമാണു കാവ്യാസ്വാദനം. അതിനാൽ ആ വിഷയം ഇവിടെ വിവേച്യമാകാവുന്നതല്ല.



II

അരിസ്റ്റോതേലസിന്റെ ജീവചരിത്രം

വടക്കേഗ്രീസ്സിൽ സലോനിക്കായ്ക്കു അല്പം കിഴക്കുമാറി, പഴയ മകെദോയിയാ (മാസിഡോണിയാ) രാജ്യത്തിന്റെ സീമാപ്രദേശത്തു്, സ്റ്റാഗിരാ(സ്റ്റാഗിരസ് = സ്റ്റാറാപ്രോ) എന്ന നഗരത്തിൽ, ക്രി.മു. 384ൽ അരിസ്റ്റോതേലസ് (അരിസ്റ്റോട്ടൽ) ജനിച്ചു. അരിസ്റ്റോതേലസിന്റെ പിതാവായ നികോമാഖസ് ധനാഡ്യനും, പേർകേട്ട ഭിഷഗ്വരനും, മകെദോണിയാരാജാവായ അമുന്തസ് രണ്ടാമന്റെ കൊട്ടാരം വൈദ്യനും, ഹിപ്പോക്രേതിസ് (ക്രി. മു. 460-357) പ്രസ്ഥാനത്തിൽ നല്ല ഗതിയുള്ള വിദ്യാനുഭാവിയായിരുന്നു. അഞ്ചുവർഷമുൻപു്, മേസെനിയായിൽനിന്നു് സ്റ്റാഗിരായിൽ കുടിയേറിയവരാണു നികോമാഖസിന്റെ പൂർവ്വികന്മാർ. അരിസ്റ്റോതേലസിന്റെ അമ്മയുടെ പേരു് ഹൈസ്സിസ് എന്നാണു്. യുവോഹയാപ്രദേശത്തിൽപെട്ട ഖാല്പിസ് നഗരിയിൽ നിന്നു വന്നവംശത്തിലായിരുന്നു ഹൈസ്സിസ് ജനിച്ചതു്. മേസെനിയായും ഖാല്പിസും ഇയ്യോനിയൻനഗരങ്ങളാകുന്നു. മാതാവിലും പിതാവിലുംനിന്നു സിദ്ധിച്ച ശുദ്ധമായ ഇയ്യോനിയൻവംശപാരമ്പര്യം അരിസ്റ്റോതേലസിന്റെ സ്വഭാവത്തിൽ വ്യക്തമായി കാണാമായിരുന്നു.

ഹൈസ്സിസ് എന്നു മരിച്ചുവെന്നോ, അരിസ്റ്റോതേലസ് സ്റ്റാഗിരായിൽ എത്രകാലം കഴിച്ചുകൂട്ടി എന്നോ ജ്ഞാതമല്ല. കുലവൃത്തിയായ ചികിത്സാകലയിൽ പരിശീലനവും, ദർശനാദിയായ വിഷയങ്ങളിൽ പരിജ്ഞാനവും സ്വയന്തേച്ഛയാനായി നികോമാഖസ് പുത്രനെ ബാല്യത്തിൽതന്നെ മകെദോണിയാരാജധാനിയായ പെല്ലായിൽ തന്നോടൊന്നിച്ചു പാർപ്പിച്ചിരുന്നുവെന്നു തീർച്ചയാണു്. വിദ്യാഭ്യാസസ്ഥാനത്തിന്നു പുറമേ, രോഗികളുടെ രോഗചരിത്രം കുറിച്ചെടുക്കുകയും, അതു നോക്കി ചികിത്സാനിശ്ചയിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന ജോലികൂടി അരിസ്റ്റോതേലസ് നിർവഹിച്ചുവന്നു. ജീവശാസ്ത്രത്തിലും, ശരീരവിജ്ഞാനത്തിലും അരിസ്റ്റോതേലസിനുണ്ടായിരുന്ന വിശേഷമായ പ്രതിപത്തിയുടെ ബീജം ഇവിടെ കണ്ടെത്താവുന്നതാണു്. അതുപോലെ, ഐതിഹാസിക പ്രബലതയേയും, വിനിഗമനതർക്കത്തേയും സാധനമാക്കി അദ്ദേഹം ചെയ്യുന്ന വിവേചനരീതി അങ്കുരിച്ചതും ഇക്കാലത്താണെന്നു ഊഹിക്കാം.

അരിസ്റ്റോതേലസിന്റെ പ്രാരംഭിക വിദ്യാഭ്യാസം ഇങ്ങനെ നടക്കവേ, നികോമാഖസ് പരലോകം പ്രാപിച്ചു. തന്റെ അടുത്തബന്ധുവായ പ്രോക്ഷേനസിനെ അദ്ദേഹം അരിസ്റ്റോതേലസിന്റെ രക്ഷകനായി നിയോഗിച്ചിരുന്നു. അക്കാലത്തു് അഥ്വെൻസ് നഗരത്തിന്റെ രാജ

ശക്തി ക്ഷീണിച്ചിരുന്നുവെങ്കിലും, ജ്ഞാനത്തിന്റേയും കലകളുടേയും സർവ്വശ്രേഷ്ഠമായ കേന്ദ്രമെന്ന നിലയിൽ, അതു വിശ്വത്തിലെ അദിതീയമായ ആദർശനഗരം തന്നെയായിരുന്നു. അവിടെ, നഗരപരിധിക്കു പുറത്തായി, സകലജനവന്ദ്യനും ജ്ഞാനവിഭൂതിയുമായ പ്ലതോൻ (പ്ലേറ്റോ) അക്കാദമിയെന്ന വിശ്വവിദ്യാലയം നടത്തിപ്പോന്നു. പ്ലതോന്റെ ശ്രദ്ധാലുവായിരുന്ന പ്രോക്സേനസ് ക്രി. മു. 367-ൽ അരിസ്റ്റോതേലെയെ സിനെ അക്കാദമിയിൽ പ്രവേശിപ്പിച്ചു.

തത്ത്വജ്ഞാനികളായ രാജ്യതന്ത്രജ്ഞന്മാരെ തയ്യാറാക്കുവാൻവേണ്ടി ക്രി. മു. 387-ൽ സ്ഥാപിച്ച അക്കാദമി ക്രമേണ വളർന്ന്, ഇരുപതു വർഷത്തിനുള്ളിൽ, ജ്ഞാനവിജ്ഞാനങ്ങളുടെ എല്ലാവിഭാഗങ്ങളിലും നിഷ്കൃഷ്ടമായ അദ്ധ്യയനാധ്യാപനവും, മൗലികമായ ഗവേഷണവും നടത്തുന്ന ആചാര്യകലമായി രൂപം കൊണ്ടു. നാട്ടുനൗകയ്ക്കും സാധാരണക്കാർക്കുപോലും സുഗ്രഹമാംവിധം ലാളിത്യവും, കാവ്യലാവണ്യവും തികഞ്ഞ തത്ത്വജ്ഞാനസംവാദങ്ങൾ അവിടെവെച്ചാണ് പ്ലതോൻ രചിച്ചത്. അന്നു പ്ലതോന്റെ വയസ്സ് അർദ്ധമായിരുന്നു. എങ്കിലും അദ്ദേഹത്തിൽ പ്രകടമായിരുന്ന ഊജ്ജ്വലതയും, ഉത്സാഹവും, ആദർശനിഷ്ഠയും വിസ്മയമുളവാക്കുമാറ്, പ്രചണ്ഡവും അഭ്യുദയമായിരുന്നു. അരിസ്റ്റോതേലെയെപ്പോലും അപ്പോൾ വയസ്സ് പതിനേഴേ ആയുക്കു. പ്രഗത്ഭമതിയും, പരിശ്രമിയും, ജിജ്ഞാസുവുമായ ശിഷ്യൻ അചിരേണ ഗുരുവിന്റെ പ്രീതിഭാജനമായി. പ്ലതോന്റെ ചരമംവരെ (ക്രി.മു. 347), ഇരുപതുവർഷം, അരിസ്റ്റോതേലെയെ അക്കാദമിയിൽ വസിപ്പിച്ചു. ആരംഭത്തിൽ വെറും വിദ്യാർത്ഥിയായിരുന്ന അരിസ്റ്റോതേലെയെ പിന്നീട് പ്ലതോന്റെ സഹകാരിയായ അദ്ധ്യാപകനും ലേഖകനുമായി ഉയർന്നിട്ട് “അക്കാദമിയുടെ മസ്തിഷ്കം” എന്ന പ്രസിദ്ധീകരണമുണ്ടു്. അരിസ്റ്റോതേലെയെപ്പോലും ആദിമരചനകൾ ഗുരുവിന്റേവ പോലെ സംവാദാത്മകമായിരുന്നു ¹

പ്ലതോൻ എഴുപതാം വയസിൽ മരിച്ചു. അന്നു അരിസ്റ്റോതേലെയെപ്പോലും അക്കാദമിയിൽ മറ്റുപേരായിരുന്നു. പ്ലതോന്റെ മരണം കഴിഞ്ഞയുടൻ, അക്കാദമിയുടെ ആചാര്യനായി സ്വീകരിച്ച സിനെ തിരഞ്ഞെടുത്തു. ഈ തിരഞ്ഞെടുപ്പ് അരിസ്റ്റോതേലെയെപ്പോലും, മറ്റു ചില സദസ്യർക്കും തൃപ്തികരമായില്ല. മക്കേദോണിയാരാജാവായ ഫിലിപ്പിന്റെ സാമ്രാജ്യലോലുപതം നിമിത്തം അഥെൻസ് നഗരത്തിലെ അന്തരീക്ഷം മക്കേദോണിയാക്കാർക്കു പ്രതികൂലമായ് വരുന്ന കാലമായിരുന്നു അതു്. രണ്ടു്

¹. അവ നഷ്ടപ്പെട്ടുപോയി. മറ്റു ചില പ്രാചീനഗ്രന്ഥങ്ങളിൽ ഉദ്ധൃതമായ അംശങ്ങൾ തേടിപിടിച്ചു സംഗ്രഹിച്ചിട്ടുണ്ട്. നോക്കുക. -

In Greek-Aristotelis Fragmenta, Coll. Valentinus Rose, Teubner Leipzig 1886. In English Vol. XII of the Oxford translation of Aristotle, Select Fragments, Sir David Ross. Oxford, Clarendon Press 1952

കൊണ്ടും കുറച്ചു നാളത്തേക്കു അമെൻസു വിടുന്നതു നല്ലതാണെന്നു അരിസ്റ്റോതേലൈസിനു തോന്നി. ഫിലിപ്പ് സ്റ്റാഗിരാനഗരം ആക്രമിച്ചു നശിപ്പിച്ചതിനാൽ, അരിസ്റ്റോതേലൈസിനു സ്വന്തം നാട്ടിലേക്കു പോകാൻ തരമില്ലാതെയുമായി. പ്ലൂതോന്റെ അനുയായികളായ എരാസ്തസും, കൊരിസ്തസും ചെറുഏഷ്യയുടെ പടിഞ്ഞാറെ തീരത്തു്, അസ്സോസിൽ, അകാദമിയുടെ ഒരു ശാഖ നടത്തുന്നുണ്ടായിരുന്നു. അരിസ്റ്റോതേലൈസ് തന്റെ സഹാദ്ധ്യായിയായ ഖൈനോക്ത്രാസുമൊന്നിച്ചു്, ക്രി. മു. 347-ൽ അവിടെ എത്തി. അർതാനേയസ് പ്രദേശത്തിന്റെ രാജധാനിയാണു് അസ്സോസ്. അർതാനേയസ് രാജാവായ ഹർമേജുയാസിന്റെ സാഹായ്യം ഈ വിദ്യാലയത്തിനു ലഭിച്ചിരുന്നു. ദാസകുലത്തിൽ പിറന്നു്, തന്റെ നിരന്തരപരിശ്രമവും ബുദ്ധിസാമർത്ഥ്യവും കൊണ്ടു രാജാവായി തീർന്ന ഭാഗ്യശാലിയാണു് ഹർമേജുയാസ്. തന്റെ രാജ്യത്തിനു ഒരു നല്ല ഭരണഘടനയുണ്ടാക്കണമെന്നു അദ്ദേഹം പ്ലൂതോനോടു അഭ്യർത്ഥിച്ചിരുന്നു. അതിനാൽ പ്ലൂതോന്റെ ശിഷ്യന്മാരിൽ സർവശ്രേഷ്ഠനാണെന്നു്, ഗ്രീക്കുദേശം മുഴുവൻ പ്രഖ്യാതനായു് കഴിഞ്ഞ അരിസ്റ്റോതേലൈസിനെ ഹർമേജുയാസ് ശ്രദ്ധാപൂർവ്വരും സ്വീകരിക്കയും സ്വയം വിദ്യാലയത്തിന്റെ സദസ്യനാകയും ചെയ്തു. അസ്സോസിൽ അരിസ്റ്റോതേലൈസ് മൂന്നു കൊല്ലം (ക്രി. മു. 347-344) പാർത്തു.

ഏഷ്യാ വിജയകാംക്ഷിയായ ഫിലിപ്പുമായി ഹർമേജുയാസ് സമ്പർക്കം പുലർത്തുന്നുവെന്നറിഞ്ഞ പേർഷ്യക്കാർ അസ്സോസ് വളഞ്ഞു. ഹർമേജുയാസിനെ ഒരു പേർഷ്യൻ സേനാനി ചതിച്ചു ബന്ധനസ്ഥനാക്കി, സുസായിലേക്കു കൊണ്ടുപോയി കൊന്നു (ക്രി. മു. 341), അരിസ്റ്റോതേലൈസും, കൂട്ടുകാരും ലൈസ്ബെസ്ദ്രീപിലെ മിതലൈസിലേക്കു ഒളിച്ചോടി. ഹർമേജുയാസിന്റെ വളർത്തുമക്കളും, ഭാഗിനേയിയുമായ പീഥിയാസും അവരെ അനുഗമിച്ചു. മിതലൈസിലെ മിയോഡ്രാസ്തസ്, അകാദമിയിലെ പഴയ അദ്ധ്യതാപായിതന്നു. അരിസ്റ്റോതേലൈസിനും കൂട്ടർക്കും സമുചിതമായ വാസസൗകര്യം അദ്ദേഹമാണു ഏർപ്പാടു ചെയ്തതു്. രണ്ടുകൊല്ലം (ക്രി. മു. 344-342) അരിസ്റ്റോതേലൈസ് അവിടെ വസിച്ചു. അവിടെ വെച്ചു് പീഥിയാസിനെ അദ്ദേഹം മുറപോലെ വേട്ട. പീഥിയാസിൽ അരിസ്റ്റോതേലൈസിനു ഒരു പുത്രി ജനിച്ചു.

മാക്കദോണിയാരാജാവായ ഫിലിപ്പ് അപ്പേഴേക്കും മുഴുവൻ ഗ്രീക്കുദേശത്തിന്റെ മേൽകോയ്മയായ്ക്കഴിഞ്ഞിരുന്നു. പ്രസിദ്ധനായ അലക്സാണ്ടർ ഫിലിപ്പിന്റെ പുത്രനാണു്. പുത്രന്റെ വദ്യാഭ്യാസം സഫലമായി നിർവ്വഹിക്കാനാഗ്രഹിച്ച ഫിലിപ്പ് അരിസ്റ്റോതേലൈസിനെ പെല്ലായിലേക്കു ക്ഷണിച്ചു. ആറുകൊല്ലം-അലക്സാണ്ടറുടെ പതിമൂന്നാം വയസ്സു മുതൽ പത്തൊമ്പതാം വയസ്സുവരെ- (ക്രി. മു. 342-336) അരിസ്റ്റോതേലൈസ് പെല്ലായിൽ പാർത്തു. ഇക്കാലത്തു് അലക്സാണ്ടർക്കുവേണ്ടി, അദ്ദേഹം “ഏകാധിപത്യം” “ഉപനിവേശങ്ങൾ” എന്നു രണ്ടു രാജനീതിഗ്രന്ഥങ്ങളും, “ഹൊമേരാസിന്റെ ഇലിയാദിന്മേൽ ടിപ്പുണി” എന്നു സാഹി

തൃശാസ്രഗ്രന്ഥവുമെഴുതി. പെല്ലായിൽവസിച്ചപ്പോൾ അരിസ്തോതേലെ സിന്റെ വലിയ നേട്ടം അന്തപാതേരുടെ മൈത്രിയായിരുന്നു. വില്ക്കാല തുരുക്കുഷ്യാവിജയത്തിനു പുറപ്പെട്ട അലക്സാണ്ടർ, തനിക്കുപകരം ഗ്രീക്കു ദേശം ഭരിക്കാൻ നിയോഗിച്ചത് അന്തിപാതേരെയാണ്. അങ്ങനെ അന്തിപാതേർ ഗ്രീസിലെ സർവ്വോപരി മാനുവ്യക്തിയായിത്തീർന്നു.

നിലിപ്പ് ക്രി. മു. 336-ൽ മരിച്ചു; അലക്സാണ്ടർ രാജാവായി. ഇതിനിടയ്ക്കു പീഥിയാസും മരിച്ചു. അനന്തരം സ്താഗിരാക്കാരിയായ ഹെർപിലിസിനെ അരിസ്തോതേലെസ് തന്റെ സഹചാരിണിയാക്കി. അവളിൽ അദ്ദേഹത്തിനു ഒരു മകൻ പിറന്നു. അയാൾക്കു നികോമാഖസ് എന്നു പേരിട്ടു. അരിസ്തോതേലെസിന്റെ കുറിപ്പുകൾക്കു ഗ്രന്ഥരൂപം കൊടുക്കുന്ന യത്നത്തിൽ അയാൾ ഗണ്യമായ പങ്കു വഹിച്ചു. നികോമാഖസ് യൗവ്വനത്തിൽ തന്നെ മൃതിയടഞ്ഞുവെന്നാണ് കേൾവി.

അഥെൻസിൽ മടങ്ങി ചെല്ലാനുള്ള തീവ്രമായ വാഞ്ഛ സദാ അരിസ്തോതേലെസിനെ വ്യാകുലപ്പെടുത്തിയിരുന്നു. അലക്സാണ്ടർ രാജാധികാരം ലഭിച്ചയുടൻ (ക്രി. മു. 336-ൽ) അരിസ്തോതേലെസ് അഥെൻസിലേക്കു പോയി. അപ്പോൾ അകാദമിയുടെ ആചാര്യപീഠത്തിൽ അദ്ദേഹം കണ്ടത്, പന്ത്രണ്ടുവർഷം മുമ്പ് തന്നെ അസ്സോസിലേക്കു അനുഗമിച്ച ഖെനോക്താസിനെയാണ്. ഇരുവരും മിത്രങ്ങളായിരുന്നു വെങ്കിലും ഡിഡാൻതപരമായി അന്യോന്യം യോജിച്ചിരുന്നില്ല. അതിനാൽ മകെദോനിയായിലെ അന്തിപാതേരുടെ സാഹായ്യം തേടിക്കൊണ്ടു്, അരിസ്തോതേലെസ് നഗരത്തിനു വെളിക്ക്, വടക്കുകിഴക്കുനിന്നിറങ്ങി സ്ഥിതി ചെയ്യുന്ന അപോളോ ഉപനഗരിയിലെ ലീകെയസ് ദേവാലയത്തിൽ, ഒരു പുതിയ ഗുരുക്കുലം തുറന്നു. ദേവാലയത്തിന്റെ പേരിൽ ജ്ഞാതമായതിനാൽ, അതിനു് ലീകെയസ് (ലീകെയം) വിദ്യാലയമെന്ന പേരുണ്ടായി. അവിടെ വിശാലമായ ഒരു നടപ്പന്തലുണ്ടായിരുന്നു. അരിസ്തോതേലെസ് ദർശനാദിവിഷയങ്ങൾ അതിലാണു പഠിപ്പിച്ചുപോന്നത്. “പെരിപെറൈസ്” എന്ന ശബ്ദം ഗ്രീക്കുഭാഷയിൽ നടപ്പന്തലിനെ കുറിക്കുന്നു. അരിസ്തോതേലെസിന്റെ ദർശനപദ്ധതിക്കു ഈ സാഹചര്യത്തിലാണ് “പെരിപെറൈറിക” (പയ്യടക) പ്രസ്ഥാനമെന്ന പേരുണ്ടായത്. അദ്ദേഹം പതിമൂന്നു വർഷം (ക്രി. മു. 335-322) ലീകെയം ഗുരുക്കുലത്തിന്റെ ആചാര്യനായിരുന്നു. അക്കാലത്തു് ശിഷ്യന്മാരെ പഠിപ്പിക്കുവാനും, വിദ്യാന്മാരുടെ ആഗ്രഹപ്രകാരം പ്രഭാഷണം നൽകാനുമായി, അപ്പഴപ്പോൾ തയ്യാറാക്കിയ കുറിപ്പുകളാണ് ഇന്നു നമുക്കു ലഭിച്ചിരിക്കുന്ന വിശാലമായ അരിസ്തോതേലെസ് വാങ്മയം.

അലക്സാണ്ടർ ക്രി. മു. 323-ൽ മരിച്ചു. അതറിഞ്ഞ അഥെൻസ്വാസികൾ സ്വാതന്ത്ര്യം വീണ്ടെടുക്കാൻ വിപ്ലവം തുടങ്ങി. പ്രക്ഷുബ്ധമായ ആ അന്തരീക്ഷം പലർക്കും വിരുദ്ധമായി അവരാധാരോപണങ്ങൾ കൊണ്ടു മുഖരിതമായി; മകെദോനിയായിൽ നിന്നു്, സഹായം

പറിയവരെ ദേശദ്രോഹികളെന്നും, ശത്രുപക്ഷത്തിൽ ചേർന്നവരെന്നും പഴിച്ചു. അനുകൂലമല്ലാത്ത അവിടം വിട്ടൊഴിയുവാൻ നിർബ്ബന്ധിതനായ അരിസ്റ്റോതേലേസ്, ഏതാനും ശിഷ്യന്മാരോടുകൂടി, തന്റെ മാതാവിന്റെ നാടായ ഖാല്ക്കിസ് നഗരത്തിലേക്കു പോയി. ഇതിനിടയ്ക്ക്, അദ്ദേഹത്തിന്റെ ശത്രുക്കൾ അദ്ദേഹത്തിനു വിരുദ്ധമായി കററപത്രം തയ്യാറാക്കി അഥെൻസ് പൗരസഭയ്ക്കു സമർപ്പിച്ചു. അതിനു സമാധാനം നൽകും മുമ്പുതന്നെ, ക്രി. 322-ൽ, 62-ാം വയസ്സിൽ അരിസ്റ്റോതേലേസിന്റെ ഇഹജീവിതം അവസാനിച്ചു.

അരിസ്റ്റോതേലേസിന്റെ ആകൃതിയെപ്പറ്റി വിശ്വസിക്കത്തക്ക അറിവില്ല. കേട്ടുകേൾവിയെ ആശ്രയിച്ച് തയ്യാറാക്കിയ ഒരു ചിത്രമുണ്ട്. കൃശമായ ദേഹം, കഷണ്ടി വീണ തല, ചെറിയ കണ്ണുകൾ, ആകർഷകമായ രൂപം ഇവയാണ് അതിൽ കാണുന്നത്. ഹാസ്യമയവും, പ്രസന്നവുമായ സംഭാഷണചാതുര്യവും, ലോലവും ഇടറിയതുമായ സ്വരവും അദ്ദേഹത്തിന്റെ വിശേഷതയാണ്. ഉച്ചാരണത്തിൽ ര'കാരം 'ഖ'കാരമായി മാറുന്ന പതിവ് അദ്ദേഹത്തിനുണ്ടായിരുന്നുവത്രെ. ആകർഷണീയമായ വസ്ത്രധാരണവും, കൈവിരൽ നിറയെ മോതിരമണിയുകയും അദ്ദേഹത്തിനു പ്രിയമായിരുന്നുവെന്നു പഴമക്കാർ പറഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. പൊതുവെ ആർ 'ആഡ്യ'നായിരുന്നു. എപ്പോഴും ധനവാന്മാരായ മിത്രങ്ങളും, സഹായികളും കിട്ടിക്കൊണ്ടിരുന്നതിനാൽ, അദ്ദേഹത്തിനു ദാരിദ്ര്യഭ്രമം അനുഭവിക്കേണ്ടിവന്നിട്ടില്ല. അദ്ദേഹം സ്വഭാവേന ഭീരുവും, പലായനശീലനും, നിശ്ചയദാർഢ്യമില്ലാത്തവനാകാൻ ഹേതു അതായിരിക്കാമെന്നു തോന്നുന്നു.

അരിസ്റ്റോതേലേസ് രചിച്ച പുസ്തകങ്ങൾ നാനൂറാണെന്ന് പഴയ പട്ടികകളിൽ കാണുന്നു. ദാർശനികരുടെ ജീവചരിത്രമെഴുതിയ ദിയോഗേനേസ് ലായർത്തിയസ്, (ക്രി. മു: മൂന്നാംശതകം), ആന്റോനികസ്, ഹർമിപ്പസ് (ക്രി: മു: 200 ?) എന്ന മൂന്നു പ്രാചീനന്മാർ വേറെവേറെ പട്ടിക തയ്യാറാക്കിയിട്ടുണ്ട്. മൂന്നും താരതമ്യം ചെയ്താൽ അരിസ്റ്റോതേലേസിന്റെ പല കൃതികളും കാലഗഹപരത്തിൽ അകപ്പെട്ടു ലോപിച്ചുപോയെന്നു മനസ്സിലാകും.

അരിസ്റ്റോതേലേസിന്റെ രണ്ടു സാഹിത്യശാസ്ത്രഗ്രന്ഥമാണു ഇന്നു കാണുന്നത്. ഒന്ന്, തെഖ്തസ് റെതൊരികെസ് (പ്രഭാഷണകല); മറൊന്ന്, പെരി പൊഇതികെസ് (കാവ്യകലയെപറ്റി). റെതൊരികെ പ്രോസ് അലക്സേന്ദ്രോൻ (അലക്സാണ്ടർക്കായുള്ള ഒരു പ്രഭാഷണം) എന്ന പേരിൽ മൂന്നാമതൊരു പുസ്തകംകൂടി സാഹിത്യശാസ്ത്രപരമായി അരിസ്റ്റോതേലേസിന്റെ പേരിൽ കണ്ടിട്ടുണ്ട്. എന്നാൽ അത് യഥാർത്ഥത്തിൽ അരിസ്റ്റോതേലേസിന്റെ കൃതിയാണെന്നു കരുതുവാൻ പര്യാപ്തമായ തെളിവു ലഭിക്കുന്നില്ല.

III

ഗ്രീക്കുസാഹിത്യം: അരിസ്റ്റോതേലസിനുമുമ്പ്

ഗ്രീക്കുസാഹിത്യത്തിന്റെ സുവ്യാഭ്യാസമായ അദ്ധ്യയനവും അതിന്റെ ഐതിഹാസികമായ നിരീക്ഷണവും കാവ്യകലയെപ്പറ്റി എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിന്റെ പുറകിൽ നിഹിതമാണ്. അതിനെ ആധാരമാക്കിക്കൊണ്ട്, വിനിഗമനപദ്ധതിയനുസരിച്ച്, കാവ്യപ്രഭേദങ്ങൾ വിവേചിക്കുകയാണ് അരിസ്റ്റോതേലസ് ചെയ്യുന്നത്. ഗ്രീക്കുമാനസത്തിന്റെ മുഖ്യമായ വിശേഷത വസ്തുക്കളുടെ പൂർണ്ണതാബോധമാണെന്നു പറയാം. പൂർണ്ണതയും, ഏകത്വവും ഒന്നല്ല. പൂർണ്ണതയിൽ നിക്ഷേപിച്ചിരിക്കുന്ന ഭാവം സുവ്യാഭ്യാസവിശിഷ്ടമായ തികവാകുന്നു. എങ്കിലും, പൂർണ്ണതയുടെ പ്രായോഗികമായ അർത്ഥം അർത്ഥചീനമാനസത്തിനു സുഗ്രഹമാകണമെങ്കിൽ ഓരോ അഭ്യാസത്തെയും വേർപെടുത്തി, പരീക്ഷിച്ച്, വർഗ്ഗങ്ങളായി തിരിച്ച് നിർദ്ദേശങ്ങളിവരും. അതാണ് പരമാർത്ഥത്തിൽനിന്ന് വ്യവഹാരത്തിലേയ്ക്കുള്ള പരിവർത്തനം. അരിസ്റ്റോതേലസിന്റെ വ്യവഹാരികമായ സരണി ഇതാണെന്നു പണ്ഡിതന്മാർ പറഞ്ഞിട്ടുണ്ട്.

ഗ്രീക്കുസാഹിത്യത്തിന്റെ ഉദയം അജ്ഞാതമായ കാലത്തിൽ മറഞ്ഞു കിടക്കുന്നു. ഓർഫെസും, ലിനുസും, മുസഎളസും ആദിഗാഥകർ പാടിയെന്നാണ് ഐതിഹ്യം. എന്നാൽ പ്രാചീനകാലത്തുപോലും, അവ ആരെങ്കിലും നേരിട്ട കേട്ടതായി രേഖയില്ല. ക്രിസ്തുവിനുമുമ്പ് ആറാം ശതകത്തിൽ 'ഓർഫെസുമതം' പ്രചരിച്ചതായും, അന്നു ഓർഫെസു പുരോഹിതവർഗ്ഗം പരമ്പരാഗതമായ ഓർഫെസു ഗാഥകർ പാടി പോന്നുവെന്നും കേൾവിയുണ്ട്. ആ ഗാഥകർ പുനർജന്മസൂചകങ്ങളും ബ്രഹ്മവാദപരവുമാണെന്ന് ഉപലബ്ധമായ അംശങ്ങളിൽ നിന്നു മനസ്സിലാകുന്നു. ¹ മറ്റു ഇരുപതോളം ഗാഥകർ രഹസ്യാത്മകങ്ങളാണെന്നു അറിവുള്ളവർ ഊഹിച്ചിട്ടുണ്ട്. ² ജീവിതത്തിന്റെ അജ്ഞാതമായ ഭാവി കൂടുതൽ ആനന്ദസന്ദായകമാണെന്നു പിന്നീട് ലഭിച്ചിട്ടുള്ള ആ പാട്ടുകളിൽ പറഞ്ഞിട്ടുണ്ട്! ജ്ഞാതമായ ഗ്രീക്കുസാഹിത്യം ഹൊമേറസി (ഹോമർ) ൽ നിന്നാണ് ആരംഭിക്കുന്നത്. ഹൈരാക്കറ്റസ് (ക്രി.മു. 482-425) എന്ന ഗ്രീക്കു ഇതിഹാസകാരന്റെ അഭിപ്രായത്തിൽ, ഹൊമേറസ് ഗ്രീക്കുവർഗ്ഗത്തിനായി ദേവതകളുടെ ഒരു

1. Abel's Hymni PP. 144 (ഓർഫിക് 'തീർത്ഥാടകർ')

2. ഉപനിഷത്തുകളിലെ ഗുഹതത്ത്വജ്ഞാനംപോലെ.

തലമുറ സൃഷ്ടിക്കുകയും, അവയ്ക്കു വേറെ വേറെ പേരിടുകയും, ഓരോ ദേവതയുടേയും കർത്തവ്യം നിശ്ചയിക്കുകയും, അവയുടെ രൂപം ചിത്രീകരിക്കുകയും ചെയ്തു.¹ അരിസ്റ്റോതേലസിന്റെ നിരീക്ഷണം ഇവിടെ നിന്നു തുടങ്ങുന്നു. ഹൊമേരസിനു മുമ്പുണ്ടായിരുന്നുവെന്നു പറയുന്ന വാങ്മയം സാഹിത്യബാഹ്യ (മതപര)മാണെന്നു കരുതാം. അരിസ്റ്റോതേലസിന്റെ അന്വേഷണത്തിനും, അദ്ധ്യയനത്തിനും വിഷയമായ വാങ്മയം രണ്ടു കലാവധിയിൽ അടങ്ങുന്നു: ഒന്നു യവന (ഇയോനിയ) കാലം. ക്രി. മു. 1000 മുതൽ ക്രി. മു. അഞ്ചാം നൂറ്റാണ്ടുവരെയൊന്നു യവനകാലത്തിന്റെ അവധി. രണ്ടാമത്തേതു്, അട്ടിക് (അഥെൻസ്) കാലം ക്രി. മു. 470 മുതൽ ക്രി. മു. നാലാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ അന്തഃവരെയൊന്നു ഇതിന്റെ ദൈർഘ്യം. പിന്നീടത്തെ അലക്സാണ്ടർ റിയൻ, യവനരോമാഖിസാൻഡിൻ എന്നു മൂന്നു കലാവിഭാഗങ്ങളും തത്കാലം വിശേഷമായ പരിഗണന അർഹിക്കുന്നില്ല.²

ഗ്രീക്കു എന്നറിയുന്ന വർഗ്ഗത്തിന്റെ പഴയപേരു് 'ഹെലേനസ്' എന്നാണു്. ആ വർഗം അധിവസിക്കുന്ന നാടിന്റെ പേരാണ് 'ഹെലാസ്'. ഗ്രീക്കു എന്നും ഗ്രീസെന്നും അവയ്ക്കുപേരിട്ടതു് രോമാക്കാമാണു് ആ നാട്ടിനെ 'യൂനാൻ' എന്നും, അന്നാട്ടാറെ 'യൂനാനി' എന്നും അറബികൾ വിളിച്ചുവന്നു. ഭാരതീയർ അവയെ 'യവന'ശബ്ദംകൊണ്ടാണു് കുറിച്ചുപോന്നതു്. യവനശബ്ദം ഭാരതത്തിൽനിന്നും പടിഞ്ഞാറോട്ടു സഞ്ചരിക്കവെ മുറയ്ക്കു് 'യൂനാനെ'ന്നും, 'ഇയോനിയ'എന്നും മാറിയെന്നു ഭാഷാവികാര ശാസ്ത്രപ്രകാരം പറയാം. മഹാഭാരതത്തിലും,³ പാണിനിയ⁴ത്തിലും, അശോകന്റെ ശിലാരേഖയിലും⁵ യവനശബ്ദമുണ്ടു്. സംസ്കൃതത്തിനും, ഗ്രീക്കിനും തമ്മിൽ വിസ്മയകരമായ സമാനത സ്പഷ്ടമായികുന്നുണ്ടു്. രണ്ടിന്റേയും തുല്യനാത്മകമായ അദ്ധ്യയനമാണു് ആധുനിക ഭാഷാശാസ്ത്രത്തിന്റെ ഉറവിടം. ഭാഷകളുടെ സമാനതയെ ആധാരമാക്കി പരീക്ഷിച്ചാൽ ഭാരതം, ഇറാൻ, ഹിത്തൈത്, ഇയോനിയായ ഇവ തുടന്നു കിടക്കുന്ന ഒറ്റ ഭൂഭാഗവും, ആ വാസവുമാണെന്നു തോന്നാതിരിക്കയില്ല. ഹെലേനസ് വർഗം പ്രാചീന കാലത്തു് വെറു ഏഷ്യയുടെ പടിഞ്ഞാറൻ കടൽക്കരയിലും, അതിനടു

1. Historie : II. 53.

2. ഈ മൂന്നും അപകർഷകാലമാകുന്നു.

3. ശാന്തിപർവ്വം. 64.13. സഭാപർവ്വം. 61.6, 4.81., 4.21. ശാന്തി. 101.5. വനപർവ്വം 12.83.

4. പാണിനീയാഷ്ടകം. 4.149 (വാർത്തികം) 4.2.54. ഗണപാഠം. മഹാഭാഷ്യം 3.2.111.

5. ഗിർനാർ രൂദ്രഭാമാശിലാരേഖ.

[യവനവർഗം ഭാരതത്തിൽനിന്നു പടിഞ്ഞാറോട്ടു പോയി എന്നും ക്രമേണ സംകരംമൂലം സ്വതന്ത്രവർഗമായെന്നും വന്നു കൂടെ?]

തു ചിതറിക്കിടക്കുന്ന ഭൂപ്രകൃതിയും, അതിന്റെ മുകൾയിലും പാർത്തിരുന്നു. പിന്നീട് പടിഞ്ഞാറോട്ടും തെക്കോട്ടും വ്യാപിച്ചു, അവിടവിടെ ആവാസങ്ങൾ സ്ഥാപിച്ചു; ക്രമേണ ഭൂമദ്ധ്യസാഗരത്തിനു ചുറ്റും അങ്ങമിങ്ങമായി പാർപ്പിടങ്ങൾ ഉറപ്പിച്ചു.

ഈ വർഗത്തിന്റെ പുരാതനമായ വാങ്മയം ഇയോനിയ പ്രദേശത്തു നിർമ്മിതമായി. ഇയോനിയൻ (യവന) സാഹിത്യത്തിലെ വാല്മീകിയാണ് ഹോമേരസ് (ഹോമർ). ഈലിഅദ്, ഓഡ്സേയ്ക്കുതുല്യമായ രണ്ടു മഹാകാവ്യങ്ങളും ഏതാനും സ്തോത്രങ്ങളും അദ്ദേഹം എഴുതി. വേറെയും ചിലതൊക്കെ അദ്ദേഹം രചിച്ചിട്ടുണ്ട്, എന്നാൽ അവ ഇന്നു കിട്ടുന്നില്ല. ഹോമേരസ് ജന്മനാ അന്ധനായിരുന്നു. ഹോമേരസിന്റെ മഹാകാവ്യങ്ങളുടെ ഇന്നത്തെ രൂപം ക്രി. മു. എട്ടാംശതകത്തിനു മുൻപുതന്നെ ഉപലബ്ധമായിരുന്നു. ഹോമേരസിന്റെ കാലം ക്രി. മു. 1000നു അടുത്താണെന്നു അനുമാനിച്ചിട്ടുണ്ട്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ കാലത്തിനുമുമ്പും മഹാകാവ്യങ്ങളുണ്ടായിരുന്നുവെന്നും, ആ പ്രസ്ഥാനം അന്നു വളർന്നു കഴിഞ്ഞിരുന്നുവെന്നും, അവ ഈലിഅദിന്റെയും ഒഡീസിയുടെയും കാവ്യസൗഷ്ഠ്യത്തിന്റെ മുമ്പിൽ നില്ക്കാൻ കെല്പില്ലാതെ ഇരുളിൽ മറഞ്ഞുപോയെന്നും വിദഗ്ദ്ധന്മാർ പറയുന്നു. അവയുടെ ലുപ്താവശിഷ്ടങ്ങൾ കിട്ടിയിട്ടുണ്ട്.¹ അവയിൽ മുഖ്യം 'മേബാ ഇസ്' ആണെന്നുതോന്നുന്നു. ഈലിഅദിലെ കഥയ്ക്കു രാമായണവുമായി ചില സമാനതകളുണ്ട്. ഒഡീസിയസ് എന്ന കൌശലശാലിയായ യോദ്ധാവിന്റെ പരാക്രമങ്ങളാണ് ഓഡ്സേയ്ക്കുതുല്യത്തിലെ വണ്ണവിഷയം. ഈ മഹാകാവ്യങ്ങൾ മുഖ്യതയാ യവന (ഇയോനിയ) ഭാഷയിൽ രചിതമാണെന്നതു ഓർത്തിരിക്കേണ്ടതാണ്. എങ്കിലും, അവയിൽ ഗ്രീക്കുഭാഷയുടെ വിവിധമായ പ്രാദേശിക പ്രയോഗങ്ങളും ള്ളഭമല്ല.² മഹാകാവ്യത്തിന്റെ സർപ്പാത്തമമായ മാതൃകയാണിവയെന്നു യൂറോപ്പുകാർ വിശ്വസിക്കുന്നു. ഹോമേരസിന്റെ ഹാസ്യകാവ്യത്തെപ്പറ്റി അരിസ്റ്റോതലേസ് സൂചിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. ദേവതകളെ സ്തുതിക്കുന്നവയാണ് മറ്റു കൃതികൾ. മഹാകാവ്യത്തിനുശേഷം രചിച്ചവയാണവ.

ഗ്രീക്കുവർഗത്തിന്റെ ദൃഷ്ടിയിൽ ഈലിഅദ് ഓഡ്സേയ്ക്കുതുല്യമായ ധർമ്മശാസ്ത്രപോലെ പവിത്രവും, പ്രാമാണികവും, ആരാധ്യവുമായിരുന്നു. ഇവ രണ്ടും, ഗ്രീക്കുവിദ്യാഭ്യാസത്തിന്റെ ആധാരശീലയായി അനേകം നൂറ്റാണ്ടുകൾവരെ, ആദൃതമായ് വന്നു. ഹോമേരസ് കവിതകൾ പാടുകയും, അവയെ വ്യാഖ്യാനിച്ചു കേൾപ്പിക്കുകയും ചിലരുടെ തൊഴിലായിരുന്നു. പ്ലതോൻ തന്റെ 'ഇക്സാൻ' എന്ന സംവാദത്തിൽ അത്തരക്കാരെ സുന്ദരമായ ഭാഷയിൽ ചിത്രീകരിക്കുന്നുണ്ട്. ആചാരപരമോ

1. Gilbert Murray. Rise of Greek Epic (1911)

2. Richard John Cunliffe. A Lexicon of Homeric Dialect നോക്കുക.

രാജ്യതന്ത്രപാരമോ, മതപരമോ മറ്റു വിഷയങ്ങളെ സംബന്ധിച്ചതോ ആയ ഏതു നിസ്സ്പർശത്തിനും പ്രമാണമായി ഹൊമേരസിന്റെ കവിത ഉദ്ധരിക്കാവുന്നതാണ്. ചുരുക്കത്തിൽ, ഗ്രീക്കുവർഗ്ഗത്തിന്റെ അനേകം നീണ്ട തലമുറകൾവരെ, സർവ്വപ്രകാരം, ഗ്രീസിലെ വേദമായിരുന്നു ഹൊമേരസ് മഹാകാവ്യങ്ങൾ.

ഹൊമേരസ് കഴിഞ്ഞു പേർകേട്ട കവി ഹെസിയാദാസ് (ഹീസി യഡ്) ആയിരുന്നു. “വേലയും നാളും” (ഐർഗാ കൈ ഹൈമൊഇ), “ദേവജനനം” (തിയോഗനി) എന്ന രണ്ടു കാവ്യം ഹെസിയാദാസ് രചിച്ചു. രണ്ടാമത്തേതു ഹെസിയാദാസിന്റെ കൃതിയല്ലെന്നു ചിലർ പറയുന്നു. ഈ കവി ഹൊമേരസിന്റെ സമകാലീനനും പ്രതിഭാസ്യ യുമാണെന്നു ഒരു ഐതിഹ്യമുണ്ട്. അതു വിശ്വസിക്കത്തക്കതല്ല രണ്ടു മഹാകവികളുടേയും ജീവിതകാലത്തിൽ ഇരുനൂറ്റുകൊല്ലങ്ങളുടെ വിടവുണ്ടെന്നു കണക്കാക്കിയിട്ടുണ്ട്. കൃഷിക്കാരുടെ ജീവിതമാണു് “വേലയും നാളും” എന്നതിലെ വണ്ണവിഷയം. ഇതിൽ കവിയുടെ വ്യക്തിത്വം ആദ്യത്തം പ്രകാശിക്കുന്നുണ്ട്. സ്വാനഭവം വിസ്മയകരമായ പാടവത്തോടെ കവി ചിത്രീകരിക്കുന്നു. കൃഷിക്കാരന്റെ വ്യാവഹാരികബുദ്ധിയുമായി കലർത്തിയ ആഹ്ലാദജനകമായ കഥാനകങ്ങൾ കൌശലപുണ്ണവും, സജീവവുമായ കലാരൂപത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുവാൻ ഹെസിയാദാസിനുള്ള വൈദഗ്ദ്ധ്യം അതുലം തന്നെ. പ്രഭാവമുളവാക്കാൻ തക്ക വണ്ണനയാണു് അദ്ദേഹത്തിന്റേതു്. അന്യായികളേയും, അധർമ്മികളേയും ശിക്ഷിക്കുവാൻ ശക്തിയുള്ള ദേവാധിദേവൻ മുമ്പായിരം കിരണാരോടൊന്നിച്ചു മനുഷ്യരെ സദാ നോക്കിക്കൊണ്ടിരിക്കയാണെന്നു കവിക്കറിയാം.

“ദേവജനനം” ചൌരാഗ്നികരീതിയിലെ ഉപാഖ്യാനമാണു്. പ്രാക്തനമായ മതങ്ങളെപ്പറ്റി മനസ്സിലാക്കുവാൻ അതു സഹായിക്കും. ദേവലോകത്തിലെ ദേവതകളേയും, അവ ആവിർഭവിക്കും മുമ്പുണ്ടായിരുന്ന നിലയേയും സംബന്ധിച്ച രസകരമായ വണ്ണ അതിലുണ്ട്. തമോഭൂതാവസ്ഥ, പൃഥ്വിയിലുടേയും സ്വർഗ്ഗത്തിന്റേയും പ്രകടനം, യക്ഷന്റെയും അദിതിയുടേയും ആവിർഭാവം, ദ്വന്ധിലെ ദേവതകൾ-എന്നീ ക്രമത്തിൽ കവി നൽകുന്ന ക്രമബദ്ധമായ വിവരണം ദൃശ്യവശത്തിലെ ഭാവവൃത്തം പോലെ വിജ്ഞാനപ്രദമാണു്. എങ്കിലും കവിയുടെ കലാപൈപ്പുണ്യം അദ്ദേഹത്തിന്റെ ശ്രാന്തദൃഷ്ടിയെക്കാൾ ഉദാത്തമാകുകൊണ്ടു്, രണ്ടു കൃതികളുടേയും കാവ്യസൗന്ദര്യം വിശേഷത്തരമായിട്ടുണ്ട്.

പിന്നീടു്, ഇവരെ അനുകരിച്ചു പല കവികളും മഹാകാവ്യങ്ങൾ രചിച്ചുവെങ്കിലും, അവ ഹൊമേരസിന്റേയും ഹെസിയാദാസിന്റേയും പ്രാതിഭാസ്യകാശത്തിനും, കലാസൗഷ്ഠ്യത്തിനും മുമ്പാകെ നിഷ്പ്രഭമായിരുകയാൽ തിരോഭവിച്ചു. മൌലികതാസമ്പന്നരായ കവികൾ വേറെ പുതിയ രീതികൾ ആവിഷ്കരിക്കയും, തദനന്തരം കീർത്തിയാജ്ജി

ക്കയും ചെയ്തിട്ടുണ്ട്. പുതിയ ആവിഷ്കാരങ്ങളിൽ ഒന്ന് സുഭാഷിതങ്ങളുടേയും മുക്തകസൂക്തങ്ങളുടേയും ശൈലിയാണ്. യവനകവികളുടെ മുക്തകങ്ങൾ അധികവും ലോകോക്തിപരവും ഹാസ്യമയവുമായിരുന്നു. ഈ ശൈലി കൈകാര്യം ചെയ്ത കവികളിൽ ഭ്രോഷ്ടൻ ഫോക്ലിവിദേസായിരുന്നു. അദ്ദേഹത്തിന്റെ കവിത ഈരടികളാണ്; ഓരോന്നിലും കവിയുടെ പേർകൂടി ചേർക്കുക പതിവായിരുന്നു. ഹെസിയാദാസിന്റെ രചനയിലും ഇത്തരം സൂക്തങ്ങളുണ്ട്. ഉപദേശാത്മകവും, നീതിപരവുമായ കവിതയിലും ഈ വിശേഷത കാണാം. ഓർഫിക്മതത്തിന്റെ ആദ്യചാതുന്മാരുടെ ലൂപ്തകൃതികളിലെ ഉപലാബ്ധംഗങ്ങൾ ഇതിനുദാഹരണമാണ്. നിതികാവ്യനിർമ്മാതാക്കളായ മറ്റു കവികളുടെ കൂട്ടത്തിൽ മുൻപന്തിയിൽ നില്ക്കുന്നവർ ഐസനോഫനീസും (ക്രി. മു. 570-480) എംപിദാക്ലീസും (ക്രി. മു. 483-430) മാകുന്നു. ഐസനോഫനീസ് ബഹുദൈവതാവിശ്വാസം നിരാകരിക്കയും, ഏകേശ്വരവിശ്വാസം സ്ഥാപിക്കുകയും ചെയ്തു.

ഗംഭീരമായ ഭാവുകത ഗീതിശൈലികൊണ്ടും, സാധാരണമായ ഭാവുകത ഐലിഗീ'ശൈലികൊണ്ടുമാണ് വ്യക്തമാക്കാൻ പതിവ്. ഉത്സാഹസമുത്തേജനത്തിനും, ഉദ്ബോധനത്തിനും ആവശ്യമുള്ള ഭാവന ഇത്തരം കാവ്യങ്ങളുടെ മുഖ്യമായ ഗുണമാകുന്നു. ¹ കലീനസ് (ക്രി. മു. 660), തിർത്തേയസ് (ക്രി. മു. 560-630), സോളൻ (ക്രി. മു. 594) മുതലായ കവികൾ ഈ ശൈലിയിൽ കവിതയെഴുതി വിരന്മാരെ സമർപ്പിച്ച് ഉത്തേജിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ട്. മിമ്നർമസും (ക്രി. മു. 630), മിയാഗ്നിസും (ക്രി. മു. 520), സോളനും മറ്റുവിഷയങ്ങൾ വർണ്ണിക്കാനും ഈ ശൈലി പ്രയോഗിച്ചുവന്നു. പ്രേമരസാസ്വാദവും, വിഷയാനന്ദാനുഭവവും, ആമോദപ്രമോദവുമാണ് ഹ്രസ്വമായ മനുഷ്യജീവിതത്തിന്റെ പരമോദ്ദേശ്യമെന്ന്, മിമ്നർമസ് നിർദ്വജ്ജം പാടി. കലീനവർഗ്ഗത്തിൽജനിച്ച തന്റെ ഭൂമിയുംസ്വന്തവും അപഹൃതമായതിൽപിന്നെ നാട്ടിൽനിന്നു ബഹിഷ്കൃതനായ മിഥോഗ്നിസ് കലീനവർഗ്ഗത്തിന്റെ പ്രശംസകനും സാധാരണക്കാരുടെ നിന്ദകനുമായിരുന്നു. യവനന്മാരുടെ മനുവായിരുന്നു സോളൻ. ഭ്രോഷ്ടവും ഉദാരവുമായ ഭാവന സോളന്റെ കവിതയുടെ ജീവനാണ്.

ഇയാംബിക് രീതിയാണ് വ്യംഗ്യകാവ്യശൈലി. ഇതിന്റെ ആദർശരൂപം ഹൊമേറസിന്റെ 'മാർഗീത്തേസ്' എന്ന വില്പനകൃതിയാകുന്നു. 'മാർഗസ്' എന്നതിന് വിമർശനനാണർത്ഥം. ഹാസ്യവും, വ്യംഗ്യവും വിമർശനന്റെ കാര്യമാണല്ലോ. വ്യംഗ്യകവികളിൽ അഗ്രഗണ്യൻ ആർഖിലോകസായിരുന്നു (ക്രി. മു. 648). പിന്നീടുണ്ടായ തലമുറകളിൽ 'തേരി' എന്നാണ് ഈ കവി പ്രസിദ്ധനായിരുന്നത്. തേരി കൊട്ടുപോലെ അത്രുതീക്ഷ്ണവും, കടുവുമായിരുന്നു കവിയുടെ വ്യംഗ്യം

1. നോക്കുക, C. M. Bowra Early Greek Elgists (1938)

ക്തി. ഹൊമേറസിന്റെ വിലങ്ങുതടികളെല്ലാം തല്ലിതകർത്തുകൊണ്ട്, ഊക്കോടെ പ്രവഹിക്കുന്ന അദ്ദേഹത്തിന്റെ കാവ്യധാര ഊർജ്ജസ്വലവും, ഓജസ്വജ്ജ്വലമാണെന്നുപോലെ, അതിസുന്ദരവും, ഹൃദയസ്പർശകമായ നാടൻ പ്രയോഗങ്ങളും, പഴമൊഴികളും, നവീനാവിഷ്കരണവും നിറഞ്ഞതായിരുന്നു. ഐലിഗിയെന്നും ഇയാംബിക്കെന്നും അറിയുന്ന വൃത്തവിശേഷത്തിലാണ് ഇത്തരം കാവ്യങ്ങൾ രചിച്ചുവന്നത്.

മഹാകാവ്യനിർമ്മാണം കഴിഞ്ഞു, നാടകങ്ങൾ ആവിർഭവിക്കുവരെ, ഗീതികാവ്യങ്ങൾക്കുണ്ടായിരുന്നത്ര പ്രഖ്യാതി മറ്റൊരു കാവ്യരീതിക്കും കിട്ടിയിട്ടില്ല. ലിറിക അഥവാ ഗീതി ഒരാൾ തനിമോ, അനേകമാളുകളൊന്നിമോ 'ലീറാ' എന്ന വിണാസദ്യമായ വാദ്യയന്ത്രം വായിച്ചുകൊണ്ട് പാടുകയാണ് പ്രാചീനരീതി. ഒന്നിലധികം ആളുകൾ ചേർന്നുപാടുന്നതിന് 'കോറസ്' എന്നാണ് പേര്. വൃക്തിഗീതമെന്നും സമുഹഗീത (വൃന്ദഗാന)മെന്നും രണ്ടുതരം കവിത ഗ്രീക്കുസാഹിത്യത്തിലുണ്ടായിരുന്നെന്നാണ്. സഫോ (പുഷ്പാ? ക്രി. മു. 600) അല്ലിയസ്, അനാക്രയസ് (ക്രി.മു. 578-478) എന്ന മൂന്നു കവികൾ വൃക്തിഗീതം രചിച്ചു. അനശ്വരയശസ് നേടി. സഫോ എന്നുകവിയിട്ടിയുടെ കവിതയിൽ സൂപ്പർ പുളകം കൊള്ളിക്കുന്ന പ്രേമാവേശവും, മുറ്റുപൊഴിത്തരവും, പാകതതികഞ്ഞ ശില്പവൈദ്യഗ്ധവും ആസ്വാദ്യമാം വിധം അഭിവ്യക്തമാണെന്നു സഹൃദയന്മാർ പ്രഖ്യാപിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഭാവം മുഴുവൻ അതേപടി പ്രകാശിപ്പിക്കുവാൻ കഴിയുന്ന അതിസരളമായ അത്മാഭിപ്രയജന, തടയററ ഒഴുക്ക് മുതലായവ സഫോയുടെ സ്വഭാവകമായ കാവ്യഗുണങ്ങളാണ്. അവർ സൂര്യകുളുടേയും കന്യകകുളുടേയും ഇടയ്ക്കാണ് ജീവിച്ചത്. അവർ തമ്മിലുണ്ടായിരുന്ന വേഷ്ഠപ്പയിൽ കൃത്രിമതയോ, ഔപചാരികതയോ ഇല്ലായിരുന്നു. അവരെ സംബോധനം ചെയ്ത പാടിയ പ്രേമഗീതമാണ് സഫോയുടെ കവിത. അലൗകികമായ പ്രേമത്തെ വെറും ലൗകികഭാഷയിൽ അനുഭവവിഷയമാക്കുവാൻ സഫോയ്ക്കു കഴിയില്ല. സഫോയുടെ പ്രേമപ്രസംഗത്തെ പുകഴ്ത്തി പ്ലേതോൻ സ്വയം 'ഫാണൻ' (ഭാവന?) എന്ന നാടകമെഴുതിയെന്നു കേൾവിയുണ്ട്. ഈ കവീകോകിലത്തിന്റെ പ്രേമഗാഥയെ സമീപിക്കാൻ അർഹതയുള്ള ഒരാൾ കവിതപോലും ഇന്നുവരെ ആരുമെഴുതിയിട്ടില്ലെന്ന നിരൂപന്മാർ പറയുന്നു. അലക്സാണ്ടറിന്റെ കവിത പ്രേമപ്രധാനമാണെങ്കിലും, അതിൽ മറ്റു വിഷയങ്ങളും കലർന്നിട്ടുണ്ട്. അനാക്രയസ് വൃക്തിഗീതമെഴുതുന്നതിൽ സ്വാന്തര്യം ഇണക്കിപ്പോന്നു. ഹിപ്പാനക്റ്റിയും അതിന്റെ പ്രകീർത്തിനവുമായിരുന്നു അദ്ദേഹത്തിന്റെ വിശേഷത. അദ്ദേഹം ജീവിതത്തിന്റെ സാഹസ്യമെടുക്കുന്നത്, അത് തരുന്ന ഹർഷത്തിന്റെ ഏറ്റക്കുറച്ചിലുകൊണ്ടാണ്. ദൃശ്യ ആസന്നമായിരിക്കുന്ന അവസ്ഥയിൽപോലും, അനാക്രയസിന്റെ കാവ്യം കാലനെ പരിഹസിച്ചു ഹർഷം കൊണ്ടിരുന്നു! അനാക്രയസ്

പ്രവീണനായ പ്രേമകാവ്യശില്പിയിരുന്നു. പിന്നീടുണ്ടായ തുല്യകവികൾ അദ്ദേഹത്തിന്റെ കീഴ്തിനടിയിൽ അഴുകുകലക്കിയെന്നു ആരോപണമുണ്ട്.

ബാലന്മാരുടേയും ബാലികന്മാരുടേയും ഗാനങ്ങൾ എന്നു പ്രഖ്യാതമായ ചില സമൂഹഗീതങ്ങൾ ആരംഭത്തിലേക്കു അറിവില്ല. സ്റ്റാർടാക്കാരനായ അല്പ് മാനാണു് (ക്രി.മു. 630) സമൂഹഗീതം ഒന്നാമതു എഴുതിയതു്. പ്രാചീനകഥകളും, നീതിവചനങ്ങളും, പുരാണപുരുഷന്മാരും അതിൽ സൂരിച്ചിട്ടുണ്ട്. ചിലതു് പണ്ടു് മതപരമായ ഉത്സവങ്ങളോടു അനുബന്ധിച്ചു് ഉഷസിൽ പാടിപ്പോന്നു. പ്രകൃതിസൗന്ദര്യവും, വനത്തിൽ സ്വപ്നം സഞ്ചരിക്കുന്ന മൃഗാദികളുടെ പ്രമത്തജീവിതവും, പുഷ്പാവിൽ പാടിപറക്കുന്ന കിളികളുടെ സുകുമാരതയും, മധുരേന്ദ്രി പുക്കളെ ചുംബിച്ചുഅലയുന്ന തേനീച്ചകളുടെ പ്രേമോന്മാദവും, മറ്റും രമണീയമായ ഭാഷയിലും വൃത്തത്തിലും വണ്ണിച്ചുകൊണ്ടു മുന്നോട്ടു ഗമിക്കുന്ന അല്പ് മാനു് ഗാനങ്ങൾ രസോത്കർഷത്തിന്റെ അകൃത്രിമമായ ദൃഷ്ടാന്തമാണു്. അടുത്ത ഗീതികാരൻ സ്തോസീബോരസാകന്നു. (ക്രി.മു. 630-553) പഴയമതചടങ്ങുകളുടെ പിടിയിൽനിന്നു് സമൂഹഗീതത്തെ വേർപെടുത്തി അതിനു് പ്രേമകഥാനകത്തിന്റെ രൂപംകൊടുത്ത കവിയാണു് സ്തോസീബോരസു്. അദ്ദേഹം അവയ്ക്കു ദൈർഘ്യംനൽകി, പുതിയ ഘടനയുണ്ടാക്കി, വേറെവൃത്തവിന്യാസംകൊടുത്തു. ഈ കവിയുടെ പ്രഭാവം പിണ്ഡാരുടെ രചനകളിൽ വളരെയേറെകാണാം ഇബ്ബികസു് (ക്രി.മു. 560), സിമോനിദീസു് (ക്രി.മു. 630) പ്രസിദ്ധരായ സമൂഹഗീതികാരന്മാരായിരുന്നു: ഇബ്ബികസു് സഹോദരനെ അനുകരിച്ചു പ്രേമകാവ്യകൃതനാണു്. എന്നാൽ, കവിയുടെ ലക്ഷ്യം രാജാക്കന്മാരെ രസിപ്പിക്കുകയും, തോഷിപ്പിക്കുകയുമായിരുന്നതിനാൽ, അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഹൃദയത്തിനു് ആ കവിതകളിൽ വസിക്കുവാൻ കഴിഞ്ഞില്ല. മറ്റുലൗകികവും ചിത്രീകരിക്കുന്നതിൽ സിമോനിദീസു് അതിവിദഗ്ദ്ധനായിരുന്നു. വേറെ വേറെ തരത്തിലെ സ്ത്രീകളെ വേറെ വേറെ ജന്തുക്കളുമായി ഉപമിച്ചു, തന്മയത്വം വരുത്തുവാൻ കവിതകളായിരുന്ന പാടവം വിസ്മയകരമാണു്.

ഗീതികാവ്യരചയിതാക്കളുടെ പരമ്പര കവിചുഡാമണിയായ പിണ്ഡാർ (ക്രി. മു. 522-448) വരെ നീണ്ടുനിൽക്കുന്നു. പിണ്ഡാരുടെ സമകാലീനനാണു വേറൊരു സിമോനീദീസു് (ക്രി. മു. 556-467) ഇരുവരും സമൂഹഗാനമെഴുതുന്ന തൊഴിലിൽ ഏർപ്പെട്ടിരുന്ന കവികളാണു്. പിണ്ഡാർ നല്ല പാട്ടുകാരനായിരുന്നു. പിണ്ഡാരുടെ 'ഓഡ' (വദ) ശ്രേഷ്ഠമായ ആദർശകവിതയാണു്. ഗ്രീസിലെ കായികാഭ്യാസമത്സരങ്ങളിൽ വിജയികളായവരെ പ്രശംസിക്കുന്ന ഗാനങ്ങളാണു് പിണ്ഡാരുടെ ഉപലബ്ധകമായ കവിതകൾ. അവ ക്ലിഷ്ടമാണു്. ഒരു പ്രകരണത്തിൽ നിന്നു് പൊട്ടുന്നനവേ മറ്റൊരു പ്രകരണത്തിലോട്ടു മാറുക, പുരാണകഥകളുടെ ലാക്ഷണികമായ വണ്ണനാപദങ്ങളുടെ ജടി

ലമായ പൗർവ്വാപയ്യക്തം, നീതിപാഠത്തിന്റെ യഥാർത്ഥമായ ഇംഗിതത്തിന്റെ ദർശനരൂപം മുതലായ വിശേഷതകൾ പിണ്ഡാരെ ക്ലിഷ്ടകവിയാക്കുന്നു. എന്നാൽ, രസാസ്വാദത്തിനുള്ള സാധനമെന്ന നിലയ്ക്ക്, പിണ്ഡാർകവിത അത്യന്തം ആകർഷകമാണ്. അതു നമ്മെ ഗ്രീക്കുകലീനവർഗ്ഗത്തിന്റെ പ്രിയതമമായ ജീവിതസരണിയിലോട്ടു നയിക്കുന്നു. അദ്ദേഹം കവിതയെഴുതിയത് അഭിജാതവർഗത്തിൽപ്പെട്ട വ്യക്തികൾക്കായാണ്—വരാൻപോകുന്ന സാമാന്യജനതയ്ക്കായല്ല. സിമോനീടെസിന്റെ രീതി നേരെ വിപരീതമായിരുന്നു. പവിത്രീകൃതമായ വാസനയിൽനിന്ന് ഉത്ഭവിക്കുന്ന സിമോനീടെസ് കവിത കല്പനയുടെ സമൃദ്ധിയാണ് നമ്മുടെ മുമ്പിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. പക്ഷമായ പ്രതിഭാവിഭാസവും, അസാധാരണ ആത്മസംയമവും, ഭാവത്തിനൊത്ത ഭീഷയും, ശൈലീഗതമായ തേജസ്വിതയും അതിൽ പ്രമുഖമാണ്. ഇത്തരം കവിതകൾ എഴുതിയ കവിപരമ്പര ക്രി: മു: അഞ്ചാം നൂറ്റാണ്ടിൽ അവസാനിക്കുന്നു. ഇവർ പ്രായേണ ഇയോനിയായിലും സിറേക്കിലും (സിസിലി)യിലും മറ്റു യവനപ്രദേശങ്ങളിലുമാണ് വസിച്ചിരുന്നത്. ഇതിൽപിന്നെ ഗ്രീക്കുസാഹിത്യത്തിലെ അമെൻസുകാലം തുടങ്ങുന്നു.

പിണ്ഡാർ സ്വയം കലീനനും അഭിജാതനും, ധനാവ്യയായ ഏകാധിപതികളുടെ മിത്രവുമായിരുന്നു. രാജാക്കന്മാരുടേയും, ധനവന്മാരുടേയും സാഹായ്യം പിണ്ഡാർക്കു ലഭിച്ചിരുന്നു. തന്മൂലം പിണ്ഡാർക്കു കാവ്യങ്ങൾക്കു സാധാരണന്മാരുമായി വേഴ്ചയില്ലാതെ പോയി. അന്നു പുസ്തകങ്ങളും സുലഭമായിരുന്നില്ല. അതു പിണ്ഡാർസാഹിത്യം വേണ്ടത്ര പ്രചരിക്കാത്തതിനു ഒരു കാരണമാണ്. അതിനാൽ, അക്കാലത്തും സാമാന്യജനങ്ങൾ ശ്രവിച്ചുവന്നതും, വിദ്യാലയങ്ങളിൽ പഠിപ്പിച്ചു പോന്നതും, പൊതുക്കൂട്ടങ്ങളിൽ പാടിയും വ്യാഖ്യാനിച്ചും കേൾപ്പിച്ചിരുന്നതും ഹൊമേറസിന്റേയും ഹെസിയാദാസിന്റേയും മഹാകാവ്യങ്ങളായിരുന്നു. അതു തന്നെയും ഗ്രാമത്തലവന്മാരായ അധികാരികളുടെ നിയന്ത്രണത്തിൽ കഴിയുന്ന ഏതാനും അഭ്യസ്തവിദ്യർ മൗഖികമായി പാടികേൾപ്പിക്കേണ്ടിയിരുന്നു! ആ നിലയ്ക്ക്, പ്രജാഭരണത്തിന്റെ ഒരു തരം അനുകരണമിഷ്ടപ്പെട്ടിരുന്ന അമെൻസ് നഗരവാസികളായ എല്ലാവർക്കും പ്രയോജനപ്പെടുന്നതും, ജനസാമാന്യത്തിൽ പ്രേരണചെയ്യാൻ കഴിയുന്നതുമായ പുതിയ കാവ്യപ്രകാരം ആവിഷ്കരിക്കേണ്ടിവന്നു. അമെൻസിലെ പ്രതിഭാശാലികളായ കവികൾ ക്രി: മു: അഞ്ചാംശതകത്തിൽ, ഹെസ്യമിയിലൂടെ അത്തരമൊരു കലാരൂപം അവതരിപ്പിച്ചു. ക്രിസ്തുവിനുമുമ്പ് അഞ്ചും നാലും നൂറ്റാണ്ടിൽ നിർമ്മിതമായ അമെൻസ് കാലീന സാഹിത്യത്തിന്റെ സർവ്വോത്തമമായ അംഗമാണ് ദുഃഖാന്തനാടകം അഥവാ ട്രാജഡി. അതിന്റെ പൂർണ്ണമായ വികാസം അമെൻസ് നഗരത്തിലാണ് നടന്നത്. ന്യായം, ജ്ഞാനം, സ്വാതന്ത്ര്യം, സൗന്ദര്യം, ഖത്യമെന്നീ ഗുണങ്ങളെ അമെൻസ് കാർ ആരാധിക്കുന്നു. അതിനാൽ അമെൻസ് കാലീനസാഹിത്യത്തിൽ ആ ഭാവനയ്ക്കു പ്രാധാന്യമുണ്ട്.

പുരാതനയവനന്മാർ ദിയോനീസസ് ദേവതയെ വലിയ ആഹ്ലാദത്തോടും ഉല്ലാസത്തോടും കൂടെയാണു പുജിച്ചുവന്നത്. ദിയോനീസസിനു ബേകസ് എന്നും പേരുണ്ട്. ബേകസ് അഭിവൃദ്ധിയുടേയും ആനന്ദത്തിന്റേയും അധിഷ്ഠാതാവാകുന്നു. ചൊടിയും, പ്രസരിപ്പും തരുന്ന ഈ ദേവത അതേ സമയം ചിന്തയും, ശോകവും ഇല്ലാതാക്കുന്നു. ദിയോനീസസ് ശത്രുഞ്ജയനാണു്. ഭാരതത്തിൽ നിന്നു പടിഞ്ഞാറോട്ടു പോയ ഒരു മഹാപുരുഷനായിരുന്നു ദിയോനീസെന്നും, കാലന്തരത്തിൽ ഗ്രീക്കുവർഗ്ഗം ആ വ്യക്തിയിൽ അമാനുഷത്വം ആരോപിച്ചു് ദേവതയാക്കി ഉയർത്തിയെന്നും ഗിൽബർട്ട് മറോ പറയുന്നു¹. ദിയോനീസസ് ഭാരതീയ ദേവതയാണെന്നു പൊതുവെ സമ്മതിക്കുന്നുമുണ്ട്². യവനന്മാർ ദേവലോകത്തിലെത്തി, ദിയോനീസസിന്റെ അമൃതകലശത്തിൽനിന്നു ജീവനരസം നുകൻ്, ദുഃഖമെല്ലാം തീർന്നിരിക്കുന്നു. ആ വിശ്വാസത്തിന്റെ വികൃതരൂപമായിട്ടായിരിക്കാം ആരാധകന്മാർ ദിയോനീസസിനു മദ്യം നിവേദിച്ചിട്ടു്, അതു കുടിച്ചു്, ആടിയും പാടിയും, മദിച്ചു നന്ദിക്കുന്നതു്. ദിയോനീസസിന്റെ പുജാസമാരോഹം വസന്തകാലത്താണു് കൊണ്ടാടാറുപതിവു്. ഏഫ്രെസിലും, ഐറ്ററിക്കായിലും, സ്ത്രീകളും പുരുഷന്മാരും ഒന്നിച്ചുകൂടി ഇതു ആഘോഷിക്കുന്നു.

ദിയോനീസസിന്റെ ഉത്സവത്തിൽ നടക്കുന്ന കോരസിൽ നിന്നു് നാടകമുണ്ടായി.³ അജഗാഢമെന്നായിരുന്നു നാടകത്തിന്റെ പേരു്. ആടുകളുടെ കൃത്രിമമുഖം ധരിച്ച മനുഷ്യർ ഏകോപിച്ചു നിവ്വഹിക്കുന്ന സമൂഹഗാനമാണു് അജഗാനം (ഗോട്ട്സാംഗ്). അതുകൊണ്ടോ, ആടുകളെ ബലികൊടുത്തു വന്നതിനാലോ, ബലിക്കല്ലിനു മുറുപ്പു നടക്കുന്ന ആട്ടവും പാട്ടും കൂത്തുമാകയാലോ ഉണ്ടായ പേരാണതു്. പ്രഹസനം (കോമഡി) ഗ്രാമീണസംഗീതമാകുന്നു. അതിൽ ആമോദപ്രമോദങ്ങളാണു മുഖ്യം. ക്രി. മു. 585-ലെ വസന്തോത്സവരംഗത്തിൽ പെപ്പിസ് തന്റെ അജഗായകത്വമായി പ്രവേശിച്ചു്, പ്രാരംഭികനാട്ടും അവതരിപ്പിച്ചു; കോരസ്സിൽ മാറ്റം വരുത്തി, സംവാദം ചേർത്തു. ജനങ്ങൾ തങ്ങളുടെ ദേവതകളെ അഭിനയം വഴി നേരിട്ടു കണ്ടു. ദേവതകളുടെ കഥകൾ ക്രമേണ സാകാരവും, ചിത്രാത്മകവുമായി രംഗഭൂമിയിൽ ദർശിച്ചു ജനങ്ങൾ അതിനെ പ്രശംസിക്കയും, പ്രോത്സാഹിപ്പിക്കയും

1. Gilbert Murray: Five Stages of Greek Religion (1946) P. 159

2. T. R. Glover: The Ancient World (1953) P. 129.

3. ഉദ്ധതസംഘഗാനത്തിൽ നിന്നുണ്ടായതാണു ദുഃഖാന്തനാടകമെന്ന മതത്തോടു ചിലർ യോജിക്കുന്നില്ല. നോക്കുക. Ridgeway- Origin of Tragedy, with Special Reference to the Greek Tragedians പിതൃക്കളെ ആരാധിക്കുന്ന ഗ്രാമമാണു മുഖമെന്നതാണീമതം.

ചെയ്തു. വെറും ശ്രവണഗോചരവും, ദുർഗ്രഹവുമായിരുന്ന ദേവതാവൃത്തം ഇങ്ങനെ നയനഗോചരവും സുഗ്രഹവുമായി വന്നു. ഗ്രീക്കുസാഹിത്യത്തിലെ നാട്യരൂപം ഉദിച്ചു വൃത്താന്തമിതാണ്.

അഥെൻസ് നഗരത്തിലെ തെക്കേ അക്രാപോളിസ് മലഞ്ചുരുവിൽ വിശാലമായി നിർമ്മിച്ച മേൽകൂരയില്ലാത്ത ദിയോനീസസിന്റെ നാടകശാലയിൽ ദുഃഖാന്തനാടകം അഭിനയിച്ചുപോന്നു. ഈ നാടകശാല ക്രി. മു. 500-ലാണ് ഉണ്ടാക്കിയത്. അലുവുത്താകാരത്തിൽ പണിഞ്ഞ ഈ തുറന്ന നാടകശാലയുടെ ഒരറ്റത്തു്, മലയുടെ ചുരുവിൽ തന്നെ അലുവുത്താകൃതിയിലുള്ള അനേകം പദ്യംതീർക്കുന്നിടം എന്നീ മുതലിൽ മറ്റൊന്നെന്ന ക്രമത്തിൽ, പടികൾ പോലെ വെട്ടിയെടുത്തിരുന്നു, ദർശകന്മാർക്കു ഇരിക്കാനുള്ള സ്ഥാനമാണിവ. ഇരുപത്തയ്യായിരമോ മറ്റു തിനായിരമോ ദർശകരെ ഇതിലിരുത്താം. രംഗമഞ്ചം കല്ലുകൊണ്ടുണ്ടാക്കിയതാണ്. അതിന്റെ പുറകിൽ ഉയന്നു ഭിത്തി കെട്ടി മറച്ചിരുന്നു. നടുക്കു്, നേരെ മുന്തിലായി അല്പം താണിട്ടു്, അലുവുത്താകാരത്തിൽ നിർമ്മിതമായ മണ്ഡപമാണ് 'ആർക്കിസ്റ്റാ.' മണ്ഡപത്തിന്റെ മദ്ധ്യത്തു് ദിയോനീസസിന്റെ പീഠമുറപ്പിച്ചിരിക്കും. പീഠത്തിനടുത്തു് മാർബിൾ കൊണ്ടുണ്ടാക്കിയ ഇരിപ്പിടങ്ങൾ പൂജകൾക്കും 'മജിസ്ട്രേറ്റുകൾക്കുമുള്ളതാണ്. ദിയോനീസസിന്റെ പൂജകൻ പീഠത്തിനു നേരെ താഴെയും, സൂര്യദേവതയായ അപോളോവിന്റെ പൂജകൻ അയാളുടെ ഇടതുവശത്തും, നഗരദേവതയായ ദ്യൂസ് പോതുസിന്റെ പൂജകൻ വലതുവശത്തുമിരിക്കണമെന്നാണ് നിഷ്കർഷ. നൃത്യവും, ഗാനവും, വാദ്യവും കൊണ്ടു സമ്പന്നമാകുന്ന പൂജയിലും ഉത്സവത്തിലും യവനദേശത്തിലെ ദേവതകളുടേയും വിരപുരുഷന്മാരുടേയും ജീവചരിത്രം പ്രദർശിപ്പിച്ചിരുന്നു.

ആരംഭത്തിൽ വെറും നൃത്യവും ഗാനവുമായിരുന്ന സമൂഹഗീതം (കോറസ്); അതിന്റെ താഴെവസ്ഥഭാവം മാറിയതു്, അരി ഓൻ കവി (ക്രി. മു. 620-ൽ) അതിൽ ഇടയ്ക്കിടയ്ക്കും, കഥാനകം പാടി തുടങ്ങിയപ്പോഴാണ്. തെസ്സിസ് ആ പാട്ടിന്റെ രൂപം സംവാദമാക്കി. ഗാനങ്ങളുടെ വിരാമസന്ധിയിൽ കഥാനകം വിവരിക്കുന്ന ആൾ കൂടി ഗായകരിൽ ചേർന്നു. അയാൾ ഒരു അഭിനേതാവായി. അയസ്ഖ്യലസ് (ക്രി. മു. 525-456) വേറൊരു അഭിനേതാവുകൂടി ഉൾപ്പെടുത്തി. സഫോക്ലീസ് (ക്രി. മു. 495-406) മൂന്നാമത്തെ അഭിനേതാവിനെ ചേർത്തു. ദുഃഖാന്തനാടകത്തിൽ നാലാമത്തെ അഭിനേതാവു് തുലോം വിരളമാണ്. പതുക്കെ പതുക്കെ ഗീതിഭാഗം കുറഞ്ഞും അപ്രധാനമായും, വന്നു, കഥാവസ്തു പ്രാധാന്യവും വിസ്താരവും നേടി. മൂന്നാമത്തെ ദുഃഖാന്തനാടകകാരൻ ഫിനിഖസായിരുന്നു. പിന്നീടു്, അയസ്ഖ്യലസ്, സഫോക്ലീസ്, യൂരിപീദേസ് (ക്രി. മു. 480-406) എന്നു മൂവരും ചേർന്നു. ഇവർക്കു ശേഷമുണ്ടായ ദുഃഖാന്തനാടകങ്ങളിൽ കലാഗുണം നൂനമാണ്.

ഈ മൂവരിൽ അയസ്ഖ്യലസ് ശ്രേഷ്ഠകവിയും, അഗാധചിന്ത

കുറും സഹോദരിസ് പാകതയുള്ള യാമാസ്ഥിതികുറും, കുറമറ കാവ്യ ശില്പിയും, യുരിപീദസ് യാമാത്മവാദിയും, സന്ദേഹാലുവുമായിരുന്നു. അയസ്ഖ്യലസ് കലീനവംശത്തിൽ ജനിച്ചുവെങ്കിലും യാമാസ്ഥിതിക രൂപത്തിൽ കണ്ണമടച്ചു വിശ്വസിച്ചിരുന്നില്ല. നിലവിലിരുന്ന മതവിശ്വാസങ്ങളുടെ അടിത്തട്ടുവരെ ചൂഴ്ന്നുനോക്കാൻ അദ്ദേഹം മടിച്ചില്ല. ദേവതകളുടെ അസംഖ്യരൂപം അദ്ദേഹത്തിന്റെ അന്വേഷണശീലത്തിനു പ്രിയമായിരുന്നില്ല. അതിനാൽ അയസ്ഖ്യലസിന്റെ ക്രാന്തദൃഷ്ടി ഏകേശ്വരതത്ത്വത്തിലേക്കും മനുഷ്യജീവിതത്തിലെ പരിവർത്തനശീലമായ സംഭവബഹുലങ്ങൾക്കു പുറകിൽ വർത്തിക്കുന്ന നിയമകശക്തിയിലേക്കും തുളച്ചു കയറുവാൻ വെമ്പൽ കൊണ്ടു. അങ്ങനെ കവി രഹസ്യമായ എല്ലാ ദൃഢങ്ങളെയും ഏകമായ പ്രയോജനം കണ്ടെത്തി. അക്കാലത്തും നാടകഭിന്നയത്തിന്റെ പ്രമുഖസ്ഥാനം സമൂഹഗാനത്തിനു ലഭിച്ചിരുന്നതിനാൽ, അദ്ദേഹത്തിനു തന്റെ നാടകങ്ങളിൽ ഏറെ ഗീതങ്ങൾ ഉൾപ്പെടുത്തേണ്ടി വന്നു. സഹോദരിസിന്റെ വിശേഷമായ ഗുണം അദ്ദേഹത്തിന് തന്റെ രചനകളിൽ ദൃഢാന്ത നാടകരൂപം വികസിപ്പിക്കുവാനും, തികക്കുവാനും കഴിഞ്ഞു എന്നതാണ്. യുരിപീദസ് തന്റെ ജീവിതകാലത്തിൽ സർവ്വപ്രിയനായില്ല. അതിനാൽ, അദ്ദേഹം ഏകാന്തതയിൽ കഴിഞ്ഞു. “ഞാൻ മനുഷ്യരെ ചിത്രീകരിക്കുന്നതു അവർ എപ്രകാരമിരിക്കണമോ അപ്രകാരമാണ്. എന്നാൽ യുരിപീദസ് അവർ യാമാത്മത്തിൽ എങ്ങനെ കാണപ്പെടുന്നുവോ അങ്ങനെ തന്നെ അവരെ ചിത്രീകരിക്കുന്നു” എന്നു സഹോദരിസ് പറഞ്ഞിട്ടുണ്ട്.

പ്രഹസനം (കോമഡി) വളരെ കഴിഞ്ഞാണ് പ്രശസ്തമായത്. ഈ കാവ്യപ്രഭേദത്തിന്റെ ഉദയകഥ സ്പഷ്ടമല്ല. ആരംഭത്തിൽ തന്നെ അതിൽ രാഷ്ട്രീയവും ഗൃഹവും, ഗീതികാവ്യസൗന്ദര്യവും, അല്ലാത്ത അശ്ലീലതയും കടന്നുകൂടി¹. അനേകം കവികൾ പ്രഹസനമെഴുതി. എന്നാൽ അരിസ്റ്റോഫനസിന്റെയും (ക്രി. മു. 450-385), മീനാൻദ്രസിന്റെയും (ക്രി. മു. 343?-293) ഏതാനും രചനകളേ ഇന്നു കാണുന്നുള്ളൂ. ഗ്രീക്കുപ്രഹസനങ്ങൾ അനന്തരകാലീനമായ സുഖാന്തനാടകങ്ങൾ പോലെയൊന്നെന്നു ധരിച്ചു പോകരുത്. സമൂഹഗാനത്തിൽ ഭാഗഭാക്കുന്നവരെ കവി തനിക്കിഷ്ടമായ വേഷത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കും. തവളകൾ, പക്ഷികൾ, വൃദ്ധന്മാർ, സ്ത്രീകൾ, കടത്തൽ മുതലായവയുടെ വേഷം കെട്ടി രംഗപ്രവേശം ചെയ്യിക്കും. ഈ വേഷത്തിന്റെ പേരായിരിക്കും നാടകത്തിനിടുന്നതു്. സമൂഹഗാനനേതാവു് കവിവചനം കാതുകയും, അഭിനയവും പ്രകടനവും നിയന്ത്രിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. അരിസ്റ്റോഫനസ് ഈ പഴയ രീതിയിൽ വിശ്വാതിഗമായ ഹാസ്യഭാവനയും

1. A. W. Pickard-Cambridge- Select Fragments of the Greek Comic Poets (1900) നോക്കുക.

വിദൂഷകാഭിനയവും കലർത്തി, പ്രഹസനമായ അർത്ഥഗാംഭീർ്യം പകർന്നു. 'മേഘങ്ങളുൾ' എന്ന നാടകത്തിൽ അരിസ്റ്റോഫേനസ് "സോഫിസ്റ്റ്" പ്രമാണികളെ പരിഹസിക്കുന്നതിനോടൊന്നിച്ചു, സോക്രതേസിനെ പോലും ഉപഹസിക്കുന്നു. അവസ്ഥാനം സോക്രതേസിന്റെ 'തർക്കമത്' തകരുന്നതായി നമുക്കു തോന്നിപ്പോകും. 'തവളകൾ' കവിയുടെ കാവ്യനിരൂപണശാസ്ത്രമാണ്. യൂരിപീഡസിന്റെ കാവ്യഗുണവും നീതിപാഠവും വിലയിരുത്തുകയാണതിന്റെ ലക്ഷ്യം. ആധുനികരീതിയിലുള്ള പ്രഹസനമായിരുന്നു മീനാണ്ടസ് (ക്രി. മു. 342-292) എഴുതിയത്. എന്നാൽ മീനാണ്ടസിന്റെ കാവ്യപ്രസക്തമായ പ്രഹസനം കലാദൃഷ്ട്യാ അരിസ്റ്റോഫേനസിന്റെ ജല്പകാവ്യത്തിന്റെ അടുത്തുത്തുണ്ണി.

പ്രഭാഷണശാസ്ത്രമെന്ന സാഹിത്യവിഭാഗം യവനന്മാർക്കു പരമപ്രിയമായിരുന്നു. യവനർ വ്യവഹാരശീലരാണ്. അതിനാൽ ഭാഷണകലയിലും, ശ്രോതാക്കളുടെ ധാരണകളിൽ സ്വാധീനം ചെലുത്തുന്ന പ്രക്രിയയിലും നൈപുണ്യം നേടുക അമെൻസ്വാസികൾക്കു പ്രിയമായ കലയായിരുന്നു. 'സോഫിസ്റ്റ്സ്' എന്ന ഒരു തരം താർക്കികന്മാർ അമെൻസിൽ വന്നു തദ്വിഷയകമായ അദ്ധ്യാപനം നടത്തി പണം സ്വരൂപിച്ചു പോന്നു. ഇസാക്രാതേസ് (ക്രി. മു. 436-338) അമെൻസിൽ സ്ഥാപിച്ച വാഗ്മിതാവിദ്യാലയം പ്രസിദ്ധമാണ്. അന്തിഫനസ് (ക്രി. മു. 480-410), അന്റോസിഡസ് (ക്രി. മു. 440-390), ഇസക്രാതേസ് (ക്രി. മു. 420-350), മുതലായ വാഗ്മികൾ കൈകാര്യം ചെയ്ത പ്രക്രിയയിൽ മാറ്റം വരുത്താൻ ഇസാക്രാതേസ് ശ്രമിച്ചു. വാസ്തവത്തിൽ അദ്ദേഹം വാഗ്മിത്വകലയിൽ അഭിപ്രീതിയനായ വിദ്യാനായിരുന്നുവെങ്കിലും, സ്വയം വാഗ്മിയല്ലായിരുന്നു. പ്രഭാഷണം എഴുതിയാണു അദ്ദേഹം കീർത്തിമാനമായത്. അരിസ്റ്റോതലേസ് പ്ലൂതോന്റെ അകാദമിയിൽ പ്രവേശിച്ചുകാലത്തു് അമെൻസിൽ ഇസാക്രാതേസിന്റെ വാഗ്മിതാവിദ്യാലയം നടന്നിരുന്നു. പ്രഭാഷണകല (വാഗ്വാദം അഥവാ അഡപ്ഷൻ) പരിശീലിക്കാവുന്ന വിദ്യയാണെന്നു അദ്ദേഹം പ്രജാസാമാന്യത്തെ മാതൃകാപരമായി ബോദ്ധ്യപ്പെടുത്തി.

സോക്രതേസിന്റെ ദർശനപ്രസ്ഥാനത്തിൽ വിമർശിക്കാത്ത വിഷയമൊന്നുമില്ല. തന്റെ മേൽ ആരോപിച്ച കുറ്റത്തിനു ന്യായാധിപരോട് സമാധാനം പറകവെ, കാവ്യകലയിൽ ചൈതന്യം നേടിയതു് കൊണ്ടു് അതു് ചമച്ച കവിമേധാവിയാണെന്നു ധരിച്ചുപോകരുതെന്നും, കവിപോലും സ്വരചനയുടെ അർത്ഥമറിയുന്നില്ലെന്നും, കാവ്യാസ്വാദം കാവ്യനിർമ്മാണത്തിൽ നിന്നു് ഭിന്നമായ സാമത്വമാണാശ്രയിക്കുന്നതെന്നും സോക്രതേസ് വിശദമാക്കുന്നു. ദാർശനികമായ കാവ്യനിരൂപണം ഇങ്ങനെ ഉദയം ചെയ്തു. പ്ലൂതോൻ അതിനു വിശദവും തർക്കസമ്മതവുമായ രൂപം കൊടുത്തു.

ഗ്രീക്കുസാഹിത്യത്തിന്റെ ചരിത്രത്തിൽ ഒരു പ്രതിസന്ധിഘട്ടമായിരുന്ന ഈ യുഗത്തിലാണ് സാഹിത്യകലയുടെ ഉദ്ധാരത്തിനായി അരിസ്റ്റോതലസിന്റെ “കാവ്യകലയെപ്പറ്റി” ആവിർഭവിച്ചത്.¹



1. Harold Cherniss Aristotles' Giticism of Plato and His Academy (1944) നോക്കുക.

സഹായക ഗ്രന്ഥസൂചി Bibliography

(കുറിപ്പുകളിലും, മറുപരിശീഷ്ടങ്ങളിലും ചേർന്നു കൊടുത്തിട്ടുള്ള ഗ്രന്ഥങ്ങൾ അതതു സ്ഥാനത്തു കണ്ടു കൊള്ളുക)

Aristoteles:	Peri Poetices. Text with English Translation	
	„ H. J. Pye	1797
	„ A. Hamilton	1885
	T. Twining	1882
	S. H. Butcher	1895
	I. Bywater	1909
	Theodore Buckley	1911
	Margoliouth	1911
English Edition		
S. H. Butcher: Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art		1932
I. Bywater : Aristotle On the Art of Poetry		1920
W. Hamilton Fyfe: Aristotle's Art of Poetry		1940
D. S. Margoliouth: The Poetics of Aristotle		1911
A. S. Owen: Aristotle on the Art of Poetry		1931
L. J. Potts: Aristotle on the Art of Fiction		1953 1953
A. O. Prickard, Aristotle on the Art of Poetry		1891

General

- D. L. Page: A New Chapter in the
History of Greek Tragedy 1951
- D. Allen: The Philosophy of Aristotle 1952
- Lane Cooper: Aristotelean Theory
of Comedy 1924
- Humphy House. Aristotle's Poetics 1958
- Moses Hadas. History of Greek Literature
- G. M. A. Grube: Plato's Thought
- William Muse: Critical History of the
Language and Literature
of Ancient Greece.
- K. O. Muller: History of Literature of
Ancient Greece.
- George W. Cox: The Mythology of the
Aryan Nations.
- W. L. R. Cates: (Ed). Dictionary of
General Biography.
- Richard John Cunliffe: A Lexicon
of Homeric Dialect
- H. G. Lindall. (Ed) A Greek-English
Lexicon
- C. D. Yonge: An English-Greek Lexicon.
- W. W. Tarn: Cambridge Ancient History
Vols I & II
- Paul Harvey: The Oxford Companion to
Classical Literature
- Pauly-Wissowa: Real Eneyclopadie
- Finsler- Platon and die Aristotelsche
poetik
- W. Jaeger: Aristotle.
- Ingemar Dureng (Ed) Aristotle and Plato
in the Mid-fourth century
- Moses Hadas: Hellenistic Culture.

.....കവിതയുടെ ഉത്പ
ത്തിമാർച്ചയിലെ അനുകരണപ്ര
യോഗം അഭ്യൂയനത്തിൽ വളരെ
സമത്വമായിത്തന്നെ കൈ കാ ര്യം
ചെയ്തു കാണുന്നതിൽ താങ്കളെ അഭി
നന്ദിക്കേണ്ടിയിരിക്കുന്നു
മലയാളത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോ
ളം ഈ പരിശ്രമം വിലപ്പെട്ടതാ
ണെന്നുള്ളതിനു തക്കമില്ല.

ആനുകൂ 3-7-67 പി. ശ്രീധരൻപിള്ള

അദ്ധ്യയനഭാഗം പലയാളമാകുന്നതിനാലും യുദ്ധം പൂർണ്ണ ഭാഷകളിൽ നിന്ന് ഇത്തരം അനേകം ഗ്രന്ഥങ്ങൾ ഭാഷയിലേയ്ക്ക് പകർത്തിയിരിക്കുന്നു. വിദേശത്തു ഭാരതീയാലങ്കാരികന്മാരുടെ മൗലികസിദ്ധാന്തങ്ങളുമായി യോജിക്കുന്ന അരിസ്റ്റോട്ടിലിന്റെ ഗ്രന്ഥങ്ങൾ പരിഭാഷപ്പെടുത്തേണ്ടതു് ഭാഷയ്ക്ക് ഒഴിച്ചുകൂടാവുന്ന കർത്തവ്യമല്ല. താങ്കൾ അതു തന്നെ ചെയ്യാൻ ആഗ്രഹിച്ചിരിക്കുന്നു എന്ന് തോന്നുന്നു. ഗ്രീക്കുഭാഷയുടെ യഥാർത്ഥ സ്വഭാവവിശേഷങ്ങൾ താങ്കളുടെ ഗ്രന്ഥത്തെ കൂടുതൽ രമ്യമാക്കിത്തീർക്കുന്നു എന്ന് ഞാൻ വിശ്വസിക്കുന്നു. ഗുലവും ആഡ്യവും നിഷ്കൃഷ്ടാത്മ ഭ്രാന്തകവുമായ താങ്കളുടെ പദങ്ങളും വാക്യങ്ങളും ധ്വനിയെ ഭാഷാവിപരീഷ്കരം അത്യന്തം പ്രശംസിക്കുന്നവരാണ്. ഞങ്ങളുടെ അഭിപ്രായത്തിൽ. എല്ലാ തരത്തിലും അതിമാത്രം ആധികാരികമായ ഈ ഗ്രന്ഥം ഭാഷയ്ക്ക് ഒരു തികഞ്ഞ മുതൽ കൂട്ടാണെന്നു നിസ്തർക്കം പറയാം.

തിരുവനന്തപുരം,
7-7-1967

പി. ദാമോദരൻപിള്ള.